ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΔΠΜΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ–ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ Α΄
ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ – ΧΩΡΟΣ – ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

ΧΩΡΟ-υποκείμενο:

ΜΙΑ ΕΝΙΑΙΑ ΟΝΤΟΤΗΤΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΟΥ ΑΝΤΡΕΙ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ

ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ ΕΛΕΝΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ:
Π Α Ρ Μ Ε Ν Ι Δ Η Σ Γ.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2015

«Η ολοκλήρωση αυτής της εργασίας συγχρηματοδοτήθηκε μέσω του Έργου «Υποτροφίες ΙΚΥ» από πόρους του ΕΠ «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση», του Ευρωπαϊκού Κοινωνικού Ταμείου (ΕΚΤ) του ΕΣΠΑ, 2007-2013.»

1_ΕΙΣΑΓΩΓΗ 7
1.1 ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΕΡΕΥΝΑΣ
1.2 ΒΑΣΙΚΟ ΕΡΩΤΗΜΑ
1.3 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ
1.4 ΑΝΑΜΕΝΟΜΕΝΟ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑ

2_ΓΙΑΤΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 8

3_ΠΛΑΙΣΙΟ ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑΣ 10
3.1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΑΝΤΡΕΙ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ 12

4_ Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΧΩΡΙΚΟΤΗΤΑΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ 14
4.1 ΦΙΛΜΟΚΑΤΑΣΚΕΥΗ
4.2 Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ
4.3 ΤΟ ΚΑΔΡΟ
4.4 Η MISE EN SCENE
4.5 Ο ΗΧΟΣ

5_ Ο ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ Ο ΧΡΟΝΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΟΥ ΑΝΤΡΕΙ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ 22
5.1 ΧΩΡΟΣ
5.1.1 ΑΝΟΙΓΜΑΤΑ
5.1.2 ΥΛΙΚΑ-ΦΘΟΡΑ
5.1.3 ΧΡΩΜΑ
5.1.4 ΦΩΤΙΣΜΟΣ
5.1.5 ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ
5.1.6 ΗΧΟΣ

5.3 ΧΡΟΝΟΣ 32
5.3.1 ΑΠΟΤΥΠΩΜΕΝΟΣ ΧΡΟΝΟΣ
5.3.2 ΧΡΟΝΟΕΙΚΟΝΑ DELEUZE
5.3.3 ΚΙΝΗΣΗ
5.3.4 ΤΥΠΟΛΟΓΙΑ ΜΕ ΒΑΣΗ ΤΗΝ ΚΙΝΗΣΗ
5.3.5 Η ΑΡΓΗ ΚΙΝΗΣΗ
5.3.6 ΤΑ ΕΚΤΟΣ ΚΑΔΡΟΥ ΔΡΩΜΕΝΑ
5.3.7 ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ

6_ ΧΩΡΟΣ+ΧΡΗΣΤΗΣ - ΤΑ ΦΙΛΜΙΚΑ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΑ 48

7_ΜΟΤΙΒΑ 52
7.1 LEITMOTIV

8_ΣΧΕΣΕΙΣ ΧΩΡΟΥ-ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ ΩΣ ΧΩΡΙΚΑ ΜΟΤΙΒΑ 56
8.1 ΧΩΡΙΚΑ ΜΟΤΙΒΑ
8.2 ΜΟΤΙΒΑ ΣΩΜΑΤΙΚΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ ΜΕ ΤΟ ΧΩΡΟ

9_ ΦΙΛΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ-ΠΕΙΡΑΜΑ 66
9.1 ΣΥΝΟΨΗ
9.2. ΤΑ ΦΙΛΜΙΚΑ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΟΙ ΧΩΡΙΚΕΣ ΠΕΡΙΓΡΑΦΕΣ ΤΟΥΣ
9.3 LEITMOTIVS ΧΩΡΟ-ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΩΝ
9.3.1 ΠΙΝΑΚΑΣ LEITMOTIVS
9.4 ΠΙΝΑΚΑΣ ΧΩΡΟ-ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΩΝ

10_ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ 109

11_ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 112

“Είμαι ο χώρος όπου βρίσκομαι”[1]
Noel Arnaud

[1] Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, Αθήνα, Χατζηνικολή, 1982, σελ 163

1_Εισαγωγή

Με αφορμή την παραπάνω σκέψη, υπόθεση αυτής της εργασίας είναι πως η ταυτότητα του εκάστοτε χρήστη δε μένει ανεπηρέαστη από τα χαρακτηριστικά του χώρου που τον περιβάλει και αντίστροφα. Εφορμώντας από αυτή την υπόθεση, θα μελετηθεί η παράλληλη κατασκευή της ταυτότητας του χρήστη και του χώρου του, με εργαλείο το λεξιλόγιο μιας τέχνης, παράλληλης με την Αρχιτεκτονική, της τέχνης του Κινηματογράφου.

1.1 αντικείμενο έρευνας

Αντικείμενο αυτής της μελέτης αποτελεί η οργανική σχέση χώρου και χρήστη στο χρόνο και πώς αυτή αναδύεται στο παράδειγμα του κινηματογράφου. Πιο συγκεκριμένα θα περιγραφεί η αμοιβαία συγκρότηση υποκειμένων και χώρου στο σύνολο του έργου του κινηματογραφιστή Αντρέι Ταρκόφσκι. Σκοπός της εργασίας είναι, μελετώντας κάποιες φιλμικές κατασκευές, να αποδειχτεί πως η συγκρότηση της ταυτότητας του εκάστοτε χαρακτήρα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη συγκρότηση της ταυτότητας του φιλμικού χώρου και πως η αμοιβαία αυτή συγκρότηση αλλάζει ποιοτικά στο χρόνο.

1.2 βασικό ερώτημα

Βασικό ερώτημα της παρούσας εργασίας είναι το *Πώς μπορώ να περιγράψω ένα υποκείμενο χρησιμοποιώντας χωρικές παραμέτρους;* Ουσιαστικά θα επιχειρηθεί η αναζήτηση μιας τυπολογίας υποκειμένων με βάση χωρικούς προσδιορισμούς και κατ’ επέκταση ο εντοπισμός κάποιων χωρικών μοτίβων που αντιστοιχούν σε συγκεκριμένα φιλμικά υποκείμενα.

1.3 μεθοδολογία

Θέτοντας ένα συγκεκριμένο πλαίσιο φιλμογραφίας και συγκροτώντας τα εργαλεία με τα οποία αναπαρίσταται και νοηματοδοτείται ο χώρος στον κινηματογράφο, θα προσπαθήσω να διακρίνω διαφορετικά υποκείμενα με βάση τη σχέση τους με το χώρο. Κατόπιν θα συγκροτήσω τα χωρικά leitmotivs, που αντιστοιχούν στο εκάστοτε υποκείμενο μέσα από το συνδυασμό των χωρικών μοτίβων που επανέρχονται μέσα στο έργο του Ρώσου σκηνοθέτη. Βασική απόδειξη του ισχυρισμού πως η ταυτότητα χώρου και χρήστη είναι μια ενιαία ταυτότητα θα είναι εν τέλει η τυπολογία των υποκειμένων να προκύψει παράλληλα με την τυπολογία των χωρικών μοτίβων που συγκροτούν το ίδιο το υποκείμενο ως τέτοιο.

1.4 αναμενόμενο αποτέλεσμα

Ουσιαστικά θα προσπαθήσω να δείξω την ύπαρξη ενός *χώρο-υποκειμένου* και κατόπιν να μελετήσω πως αυτό συγκροτείται μέσα στο φιλμικό χρόνο μέσα από τη λειτουργία της επανάληψης αλλά και πώς μετασχηματίζεται μέσα σε αυτόν κατά την εξέλιξη της αφήγησης. Δείχνοντας το χώρο-υποκείμενο ως ένα υποκείμενο που προσδιορίζεται μόνο μέσα από χωρικούς προσδιορισμούς, υποστηρίζω πως *χώρος και υποκείμενο αποτελούν μια ενιαία οντότητα.*

2_ Γιατί ο κινηματογράφος;

Ο βασικός λόγος που επιλέγεται το μέσο του κινηματογράφου προκειμένου να μελετηθεί η αμοιβαία συγκρότηση χρήστη και χώρου στο χρόνο είναι πως ένα φιλμ αποτελεί μια αυστηρά δομημένη χώρο-χρονική συνθήκη μέσα στην οποία το υπό μελέτη συγκροτούμενο υποκείμενο δρα. Ένα κινηματογραφικό έργο παρέχει συμπυκνωμένη γνώση πάνω στις πρακτικές κατοίκησης του χώρου, λόγω της τόσο έντονης ύπαρξης του σεναρίου, λόγω του ότι είναι μια αυστηρά δομημένη αφηγηματική κατασκευή. Σε μια ταινία έχεις μια ολοκληρωμένη συνθήκη "κατοίκησης", μια συγκροτημένη αφήγηση του τρόπου με τον οποίο βιώνεται, αναπαρίσταται και νοηματοδοτείται ο χώρος και μέσα από αυτή τη συμβολική αναπαράσταση μπορεί κανείς να εντοπίσει τους κώδικες πίσω από αυτή την πρακτική και να τους συγκρίνει με την πραγματική συνθήκη. Το ενδιαφέρον της μελέτης αυτής επικεντρώνεται όχι τόσο στο σκηνικό χώρο ως φόντο και απλό υπόβαθρο της δράσης που εξελίσσεται, αλλά ακριβώς στα μέσα εκείνα με τα οποία ο κινηματογραφιστής αποδίδει στο χώρο το νόημα που υπαγορεύει η αφήγηση, παραδίδοντας στο θεατή έναν, αν και κατακερματισμένο, εν τέλει βιωμένο χώρο. Στον κινηματογράφο ο χώρος δεν αποτελεί ένα στατικό υπόβαθρο της εξελισσόμενης δράσης, αλλά συγκροτείται και αναδύεται μέσα από δύο βασικές χειρονομίες. Αυτή της οριοθέτησης του κάδρου και της χρήσης της mise en scène, χειρονομία που παράγει το μικρότερο αυτόνομο δομικό στοιχείο ενός φιλμ, το πλάνο, και αυτή του μοντάζ που είναι η οργάνωση των πλάνων μεταξύ τους ώστε να προκύψει η αφήγηση. Ο φιλμικός χώρος ανάγεται σε οργανικό στοιχείο της διήγησης και της αποδιδόμενης ατμόσφαιρας αλλά και της συγκρότησης των ίδιων των δραματικών χαρακτήρων.

Η βασική παράμετρος που ο κινηματογράφος προσφέρει στην έρευνα της άρρηκτης σύνδεσης μεταξύ χώρου και χρήστη είναι το εργαλείο του χρόνου. Όπως χαρακτηριστικά υπογραμμίζει ο θεωρητικός του κινηματογράφου Αντρέ Μπαζέν *"η πραγματικότητα που ο κινηματογράφος αναπαράγει και οργανώνει κατά βούληση αποτελεί την ίδια την πραγματικότητα του κόσμου, του οποίου η κινηματογραφική ταινία παίρνει το χρονικό και χωρικό αποτύπωμα ταυτόχρονα"*[2].

Στην κινηματογραφική δημιουργία ο χώρος δεν μπορεί να γίνει κατανοητός παρά μόνο σε σχέση με την κίνησή του στο χρόνο, συστήνοντας έτσι την άρρηκτη ενότητα του *χώρο-χρόνου*[3].

Στον κινηματογράφο ο χρόνος αποτυπώνεται με όλη την υλική του πραγματικότητα καθώς καταγράφεται με τη μορφή γεγονότος, κάθε πλάνο αποτελεί ένα χωροχρονικό αποτύπωμα, ουσιαστικά ο ίδιος ο χρόνος σχηματίζει το χώρο.

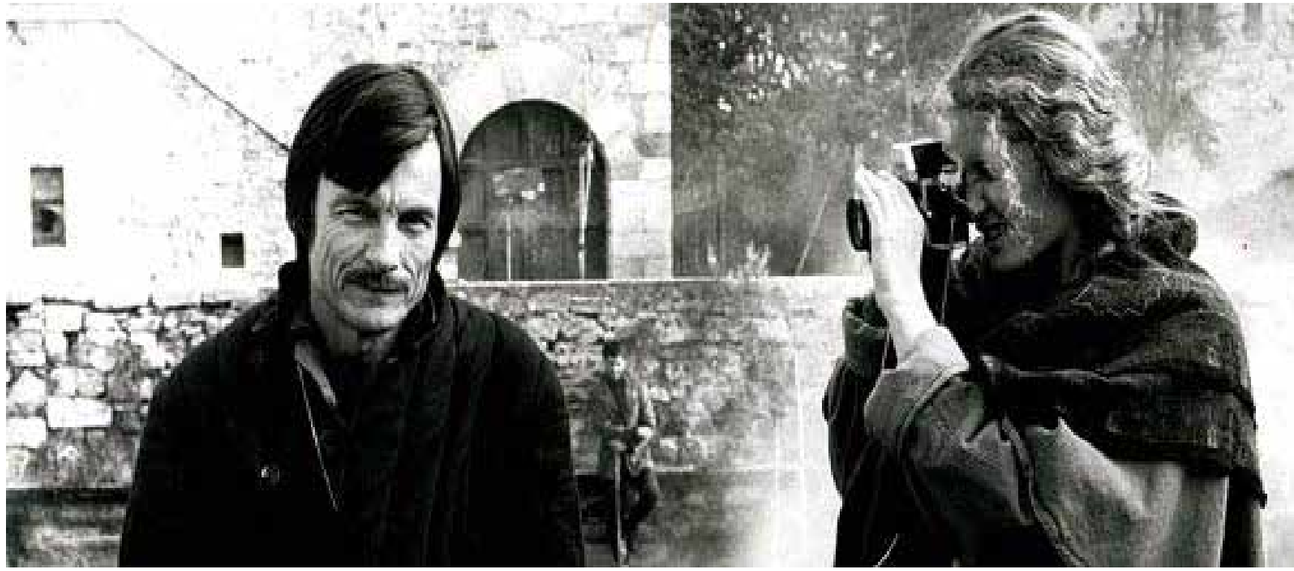
[2] Αντρέ Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τόμος Α΄*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1988, σελ. 74

[3] Jean Epstein, *Το αδιαίρετο του χώρο-χρόνου* στο *Η νόηση μιας μηχανής*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1986, σελ 68

3_ Πλαίσιο φιλμογραφίας

Για να πραγματοποιηθεί η συγκεκριμένη έρευνα έπρεπε να οριοθετηθεί ένα συγκεκριμένο φιλμογραφικό πλαίσιο που θα μπορούσε να είναι είτε ένας συγκεκριμένος κινηματογραφιστής, είτε μια συγκεκριμένη δεκαετία της κινηματογραφικής ιστορίας ή ακόμα και ένα συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος. Η επιλογή της φιλμογραφίας του σκηνοθέτη Αντρέι Ταρκόφσκι ως μέσο ανάλυσης λόγου στην παρούσα εργασία βασίζεται σε δύο βασικούς λόγους. Αρχικά διότι το έργο του ρώσου κινηματογραφιστή χαρακτηρίζεται από ένα αυστηρά συνεπές εννοιολογικό, αισθητικό και τεχνικό ύφος, γεγονός που επιτρέπει την εις βάθος μελέτη του τρόπου με τον οποίο κατασκευάζει τους χαρακτήρες αλλά και τους χώρους που τους περιβάλλουν. Στα πλαίσια που ο ίδιος ο σκηνοθέτης είχε αναφέρει πως σε όλη του τη ζωή κάνει "μία ταινία", αντιλαμβανόμαστε πόσο μεγάλη συνέπεια υπάρχει πίσω από τις θεματικές, τους χαρακτήρες και τους τρόπους αναπαράστασης, γεγονός που είναι εξαιρετικά σημαντικό σε μία έρευνα που θέλει να εξάγει συμπεράσματα με εργαλείο την επανάληψη "συνθηκών" χώρου και χρήστη μέσα στο χρόνο.

Η τελευταία αυτή παράμετρος μας οδηγεί στο δεύτερο βασικό λόγο που κάνει το έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι κατάλληλο παράδειγμα για τη συγκεκριμένη μελέτη, την ιδιαίτερη διαχείριση της χωροχρονικής ενότητας που διέπει το κινηματογραφικό του στυλ. Για τον Αντρέι Ταρκόφσκι κάθε κινηματογραφική εικόνα διαπερνάται από χρόνο, κάθε φιλμικός χώρος είναι μια άμεση παράσταση χρόνου. Σύμφωνα με τον Ταρκόφσκι ο χρόνος αποτελεί τη βασική πρώτη ύλη του κινηματογράφου καθώς ο σκηνοθέτης έχοντας μπροστά του ένα συνολικό κομμάτι χρόνου, καλείται να κόψει και να "κρατήσει" μόνο όσα κομμάτια χρόνου θα αποτελέσουν αναπόσπαστο κομμάτι της τελικής κινηματογραφικής εικόνας. Παρατηρούμε πως στον κινηματογράφο ο τρόπος διαχείρισης του χρόνου είναι άμεσα συνυφασμένος με την αποτύπωση του χώρου, δηλαδή ουσιαστικά ο ίδιος ο χρόνος αποτελεί το βασικό εργαλείο αναπαράστασης του χώρου. Τις βασικές ιδέες του Ρώσου σκηνοθέτη πάνω στην αποτύπωση του χώρου και του χρόνου θα αναλύσουμε διεξοδικά σε παρακάτω κεφάλαιο.



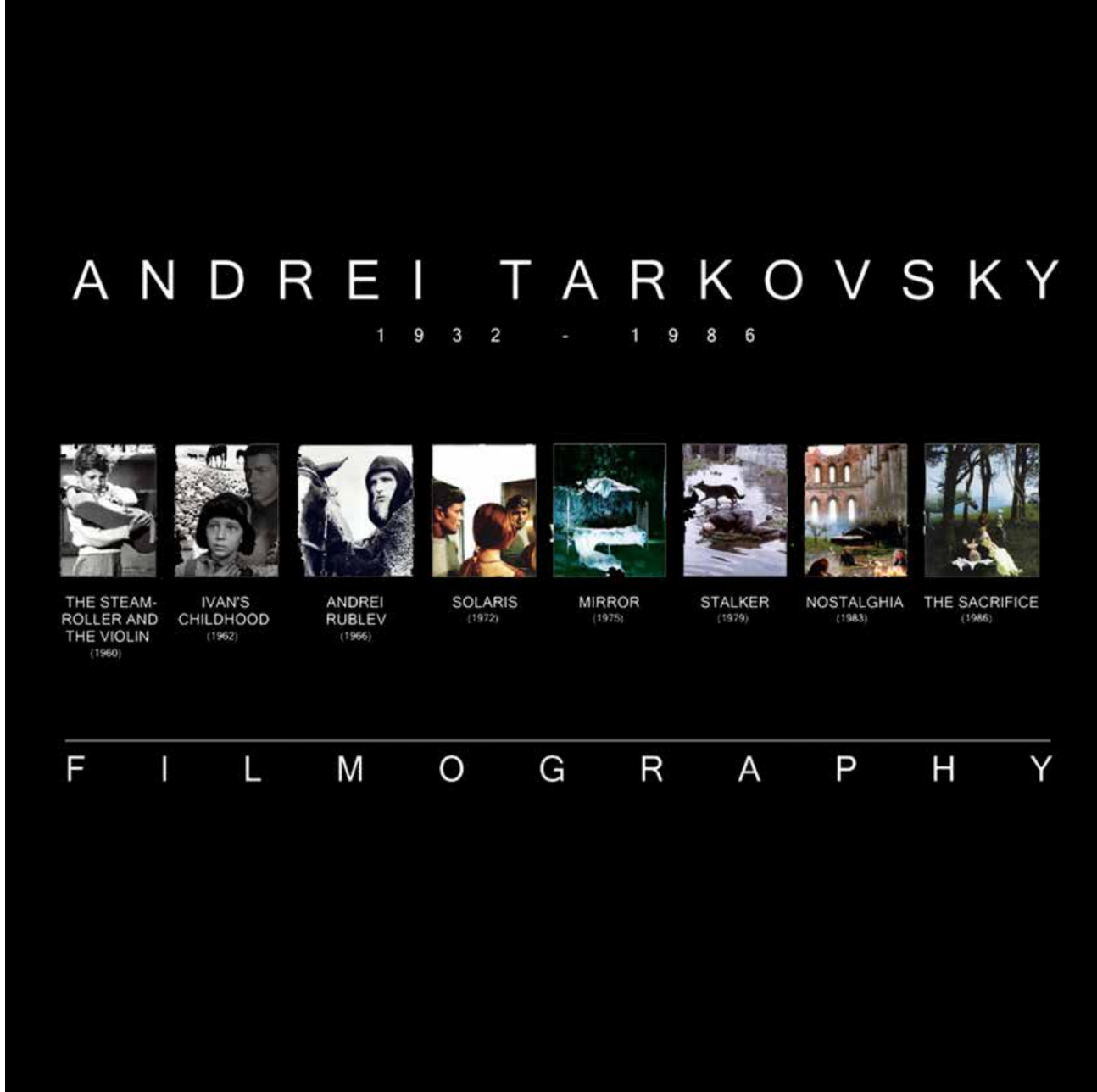
3.1 Εισαγωγή στη ζωή και το έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι

Ο Αντρέι Ταρκόφσκι είναι Ρώσος κινηματογραφιστής, συγγραφέας και θεωρητικός του κινηματογράφου, που γεννήθηκε το 1932 στη Ρωσία και πέθανε το 1986 στο Παρίσι, ακριβώς μετά την ολοκλήρωση της τελευταίας του ταινίας. Θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους κινηματογραφιστές στην ιστορία του σοβιετικού αλλά και του παγκόσμιου κινηματογράφου. Γιός του Ρώσου ποιητή Αρσένι Ταρκόφσκι μεγάλωσε στη ρωσική ύπαιθρό μέχρι το 1954, όποτε και γράφτηκε στην κινηματογραφική σχολή VGIK (Ινστιτούτο κινηματογράφου της Σοβιετικής Ένωσης), υπό τις οδηγίες του καθηγητή Μιχαήλ Ρομ.

Το σύνολο της φιλμογραφίας του απαρτίζεται από εφτά μεγάλου μήκους ταινίες και δύο σπουδαστικές μικρού μήκους ταινίες. Ενώ σπούδαζε γύρισε δύο ταινίες μικρού μήκους το *Δεν έχει άδεια απόψε* (1960) και *Το βιολί και το κομπρεσέρ* (1961). Οι πέντε πρώτες του μεγάλου μήκους ταινίες, *Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν* (1962), *Αντρέι Ρουμπλιόφ* (1969), *Σολάρις* (1972), Ο *Καθρέφτης* (1975) και *Στάλκερ* (1979) γυρίστηκαν όλες σε σοβιετικό έδαφος, ενώ οι τελευταίες δύο, *Η Νοσταλγία* (1983) και *Η Θυσία* (1986) που αποτελεί και το κύκνειο άσμα του, γυρίστηκαν στη Ιταλία και τη Σουηδία αντίστοιχα, γεγονός που είχε μεγάλη επίδραση τόσο στη ζωή όσο και στο έργο του. Από αυτές τις ταινίες επιλέγω τη *Νοσταλγία*, ορμώμενη από την επιρροή που δέχτηκα από αυτή, με σκοπό την ψηλάφηση των βασικών εκφραστικών μέσων του σκηνοθέτη Αντρέι Ταρκόφσκι.

Ο Αντρέι Ταρκόφσκι βασίζεται αρκετά σε αυτοσχεδιασμούς όσον αφορά την επιλογή των πλάνων του, ενώ επηρεάζεται πολύ από τους ίδιους τους σκηνικούς χώρους που επιλέγει, που συνήθως απαρτίζονται από υπαρκτά και όχι κατασκευασμένα σκηνικά. Τα έργα του περιέχουν κάποιες από τις πιο έντονες και ποιητικές εικόνες χώρου και φωτός που έχουν ποτέ δημιουργηθεί.[4] Το έργο του βρίθει από προσωπικά και μεταφυσικά στοιχεία και είναι σαφώς επηρεασμένο από τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική. Εικόνες υψηλής αισθητικής απαρτίζουν το έργο του Ρώσου σκηνοθέτη, τα βασικά χαρακτηριστικά του οποίου θα αναλυθούν διεξοδικά σε προσεχές κεφάλαιο. Εκτός από σκηνοθέτης ήταν και βασικός θεωρητικός του κινηματογράφου αφού ανέπτυξε μια δική του σχολή σε σχέση με το τι σημαίνει κινηματογραφικός χρόνος, ουσιαστικά παρομοιάζοντας τον κινηματογράφο με γλυπτική του χρόνου.

[4] Juhani Pallasmaa, *The architecture of image, existential space in cinema*, Helsinki, Rakennustieto Publishing, 2007, σελ 65



4_ Η κατασκευή της χωρικότητας στον κινηματογράφο

4.1 φιλμοκατασκευή

Σε αυτό το κεφάλαιο θα δώσουμε κάποιους ορισμούς που αφορούν τη χρήση του κινηματογραφικού λεξιλογίου ώστε να είναι πιο εύκολη η κατανόηση της ορολογίας στα προσεχή κεφάλαια. Θα αναφερθούν εν συντομία οι βασικές παράμετροι με τις οποίες θα αναλυθεί το έργο του σκηνοθέτη, ενώ στα επόμενα κεφάλαια θα παρουσιαστούν τα απαραίτητα παραδείγματα από το σύνολο της φιλμογραφίας του.

Δομικά κάθε φιλμ χωρίζεται σε *σκηνές* και κατόπιν σε *πλάνα*, τα οποία μπορούμε να πούμε πως αποτελούν το μικρότερο αυτόνομο δομικό στοιχείο της κατασκευής κάθε φιλμ. Μία σκηνή χωρίζεται με την τεχνική του ντεκουπάζ σε πλάνα, καθένα από τα οποία ουσιαστικά αποτελεί τη λήψη μέρους ή ολόκληρης σκηνής από μια συγκεκριμένη οπτική γωνία. Ανάλογα με τη διάσταση του αντικειμένου μέσα στο κάδρο έχουμε μια σειρά από τύπους πλάνων που ξεκινούν από το γενικό, όπου μπορούμε να πούμε ότι όλη η δράση και μεγάλο μέρος του σκηνικού χώρου βρίσκονται εντός κάδρου, και καταλήγουν στο γκρο πλαν όπου τμήμα ενός υποκειμένου ή αντικειμένου καλύπτει όλο το κάδρο.

Το πλάνο από τη φύση του χαρακτηρίζεται από τρείς βασικούς περιορισμούς, που θέτουν ουσιαστικά τη βάση της κινηματογραφικής τέχνης. Πρόκειται για την *περίμετρο* της οθόνης, δηλαδή το κάδρο, την *έκταση* της οθόνης και την *διαδοχή*.[5] Όσον αφορά στην περίμετρο, δηλαδή το κάδρο αντιλαμβανόμαστε το μέγεθος της προβληματικής του εν γένει σε όλες τις αναπαραστατικές τέχνες, γι' αυτό και θα αναλυθεί περεταίρω στο επόμενο υποκεφάλαιο. Η προβληματική της έκτασης της οθόνης ξεκινάει από το γεγονός ότι ο κινηματογράφος προβάλει δισδιάστατα στην οθόνη αυτό που στην πραγματικότητα είναι τρισδιάστατο. Στην εξελικτική πορεία της κινηματογραφικής τέχνης, έχουν ανακαλυφθεί διάφορα τεχνάσματα για να γίνει πιο έντονη η αίσθηση του όγκου και της προοπτική στην κατά τα άλλα δισδιάστατη οθόνη, τα πιο σημαντικά από τα οποία είναι το βάθος πεδίου αλλά και η συμβολή του ήχου. Τέλος ο περιορισμός της διαδοχής αναφέρεται στο εργαλείο του μοντάζ, δηλαδή το μέσο με το οποίο τα πλάνα διαδέχονται το ένα το άλλο ώστε να παραχθεί το συνολικό φιλμ.

[5] Γιούρι Λότμαν, *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*, Αθήνα 1982, εκδ. Θεωρία, σελ. 52

4.2 ο κινηματογραφικός χώρος

Ο χώρος στον κινηματογράφο δεν αποτελεί ένα απλό υπόβαθρο και έκδοχο της κινηματογραφικής δράσης, αλλά ενεργό συστατικό της δραματικής εξέλιξης. Στην παρούσα εργασία όταν αναφερόμαστε στο χώρο ως παράμετρο συγκρότησης της ταυτότητας του φιλμικού χαρακτήρα, δεν εννοούμε το χώρο ως σκηνικό. Αντιθέτως γίνεται αναφορά στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ο χώρος σε σχέση με τη δράση και την κατάσταση του χαρακτήρα, δηλαδή την ίδια την κατασκευή της χωρικότητας από το σκηνοθέτη που συμπεριλαμβάνει την οριοθέτηση του κάδρου, την κατασκευή της mise en scène, αλλά και τη λειτουργία του ήχου. Στο κεφάλαιο αυτό θα αναλυθούν αυτές οι τρεις παράμετροι που θα αποτελέσουν τα εργαλεία μελέτης και ανάλυσης των φιλμικών κατασκευών.

Σύμφωνα με το Γάλλο σκηνοθέτη Ερίκ Ρομέρ ο κινηματογραφικός χώρος διακρίνεται σε τρεις βασικές κατηγορίες, τον *αφηγηματικό*, τον *αρχιτεκτονικό* και τον *εικαστικό*.[6]

Ο **αφηγηματικός χώρος** αναφέρεται στο χώρο που συμβαίνει η ιστορία αλλά και στον τρόπο παρουσίασής του από τον αφηγητή. Ο αφηγηματικός χώρος δεν δείχνεται αλλά συγκροτείται στο εσωτερικό του κάθε πλάνου με το κάδρο και τη λειτουργία της mise en scène, με τη διαδοχή των πλάνων, δηλαδή το μοντάζ αλλά και τα πλάνα σεκάνς. Ο αφηγηματικός χώρος είναι εν ολίγοις ο κατακερματισμένος χώρος στον οποίο συμβαίνει η ιστορία, είτε ο θεατής τον βλέπει είτε όχι. Σύμφωνα με τον Andre Gardies[7] ο αφηγηματικός χώρος στον κινηματογράφο έχει τρεις διαστάσεις, το ΕΔΩ, που είναι ο εντός κάδρου ορατός χώρος από το θεατή, το ΕΚΕΙ, που είναι ο εκτός κάδρου χώρος και τέλος το ΑΛΛΟΥ, που είναι κάποιος χώρος που ο θεατής δε βλέπει αυτή τη στιγμή αλλά έχει δει σε κάποια προηγούμενη σκηνή . Όλοι αυτοί οι χώροι μαζί συγκροτούν το χώρο της αφήγησης.

[6] Eric Rohmer, *L' organisation de l' espace dans le Faust de Murnau*, Παρίσι, Union General d' Editions, 1977

[7] Υφαντή Μαρία, *Διπλωματική Εργασία Κινηματογραφικός χώρος και θεατρική σκηνή: ψευδαίσθηση και σύμβαση*, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2010, σελ 21

Όταν μιλάμε για ***αρχιτεκτονικό χώρο*** στον κινηματογράφο εννοούμε το χώρο που εγγράφεται στη μηχανή λήψης. Υπάρχουν δύο βασικές λειτουργίες του αρχιτεκτονικού χώρου στον κινηματογράφο. Αρχικά η ίδια η παρουσία των σκηνικών , δηλαδή πριν την απόφαση του πως θα παρουσιαστούν μέσα στο κινηματογραφικό κάδρο, αποτελεί βασικό εργαλείο απόδοσης της επιθυμητής ατμόσφαιρας. Σύμφωνα με τον κριτικό του κινηματογράφου Μαρσέλ Μαρτέν το είδος των σκηνικών μπορεί να χωριστεί σε τρεις βασικές κατηγορίες, *τα ρεαλιστικά, τα εμπρεσιονιστικά και τα εξπρεσιονιστικά σκηνικά.*[8] Η διαφορά εμπρεσιονιστικών και εξπρεσιονιστικών σκηνικών είναι πως ενώ και στις δύο περιπτώσεις το σκηνικό εκφράζει την κυρίαρχη ψυχολογία της δράσης, τα μεν πρώτα το κάνουν με πιο φυσικό τρόπο, ενώ τα δεύτερα με τεχνητό και υποβλητικό.

Όσον αφορά στη δεύτερη λειτουργία, όπως αναφέραμε και στην αρχή του κεφαλαίου η δυνατότητα του αρχιτεκτονικού χώρου στον κινηματογράφο δεν περιορίζεται στη σκηνική και διακοσμητική του λειτουργία, αλλά αρχίζει να φέρει πολλαπλά νοήματα σε σχέση με τη χωρική τοποθέτηση μίας δράσης. Σύμφωνα με την καθηγήτρια Ειρήνη Στάθη, το δέσιμο μεταξύ αρχιτεκτονικού χώρου και ήρωα είναι οργανικό, καθώς ο ίδιος ο χώρος συχνά υπαγορεύει κινήσεις, συμπεριφορές και δράσεις εφόσον το υποκείμενο που δρα, *"πράττει στα πλαίσια του χώρου που τον περιβάλλει και υπάρχει αποκλειστικά στο συγκεκριμένο χώρο ως δυναμική του"*[9]. Δεν είναι λίγα τα παραδείγματα όπου ο αρχιτεκτονικός χώρος στον κινηματογράφο γίνεται προέκταση της ψυχικής κατάστασης του ήρωα αλλά και αντιστρόφως, βασικός παράγοντας συγκρότησης της ταυτότητάς του. Όπως αναφέρει ο Gilles Deleuze *" Τα σκηνικά κατασκευάζονται συχνά σε συνάρτηση με τις συμπεριφορές του σώματος, τις οποίες και κατευθύνουν και τους βαθμούς ελευθερίας που τους αφήνουν, όπως το διαμέρισμα της Περιφρόνησης ή το δωμάτιο του Ζούσε τη ζωή της"*[10]. Αλλά και στον Αντονιόνι, κάθε σκηνικό στοιχείο του κάδρου αποτελεί ένδειξη της ζωής των υποκειμένων και τοπίο των συναισθημάτων τους. Παρατηρούμε πως τα σκηνικά ενός φιλμ, όπως και τα αντικείμενα που υπάρχουν μέσα σε αυτά είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με την κατασκευή της χωρικότητας ενός φιλμ και κατ΄επέκταση με την κατασκευή και αναπαράσταση της ταυτότητας και ψυχικής κατάστασης των υποκειμένων-ηρώων που δρουν μέσα σε αυτά.

[8]Μαρσέλ Μαρτέν, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, Αθήνα, Κάλβος, 1984, σελ 81

[9]Ειρήνη Στάθη, *Χώρος και Χρόνος στον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου* ,Αθήνα, Αιγόκερως, 1999, σελ 42

[10]Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος ΙΙ, Η Χρονοεικόνα*, Αθήνα, Νήσος, 2010, σελ 217

Ο ***εικαστικός χώρος*** αναφέρεται στις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των συστατικών στοιχείων της ίδιας της εικόνας. Η γεωμετρία στο εσωτερικό του κάδρου, οι σχέσεις συμμετρίας και αρμονίας, το χρώμα, η προοπτική, οι χαράξεις, ο φωτισμός αλλά και το βάθος πεδίου αποτελούν χαρακτηριστικά του εικαστικού κινηματογραφικού χώρου. Εξαιρετικά σημαντική στην κατασκευή της χωρικότητας στον κινηματογράφο είναι η λειτουργιά του φωτισμού. Τόσο σε εικαστικό επίπεδο όσο και σε δραματικό, το φώς και η σκιά μπορούν να δημιουργήσουν χώρους αλλά και να μεταλλάξουν την ατμόσφαιρά τους σε σχέση με τη δραματική εξέλιξη. Η διάταξη των χαράξεων μιας εικόνας σε συνδυασμό με την κίνηση του κάδρου φέρουν νοήματα σε σχέση με τη δραματική εξέλιξη. Εξαιρετικά σημαντική σε εικαστικό επίπεδο είναι η χρήση του χρώματος αλλά και η επιλογή της τονικότητας των χρωμάτων, όπως για παράδειγμα η βασική επιλογή θερμών ή ψυχρών χρωμάτων σε σχέση με την παραγόμενη ατμόσφαιρα. Στην παρούσα μελέτη η λειτουργία του φωτισμού, αλλά και όλων των άλλων παραμέτρων το εικαστικού χώρου, αποτελούν ένα εξαιρετικό εργαλείο για την περιγραφή της σχέσεως των υποκειμένων με το χώρο στον οποίο δρουν, καθώς ο Αντρέι Ταρκόφσκι αποτελεί έναν κινηματογραφιστή που κατεξοχήν κατασκευάζει εικαστικές και ποιητικές εικόνες προκειμένου να αναδείξει το νόημα των χώρων του.

Ανακεφαλαιώνοντας, ο *αφηγηματικός χώρος* αποτελεί το σύνολο των κατακερματισμένων χώρων που συντίθενται σε ένα ενιαίο όλον μέσα από τη λειτουργία του μοντάζ για να αποτελέσει το "χώρο" στον οποίο εξελίσσεται η συνολική δράση της ιστορίας. Ο *αρχιτεκτονικός χώρος* αποτελεί τον κατασκευασμένο ή φυσικό χώρο που ο θεατής βλέπει στο εσωτερικό του κάδρου, ενώ ο *εικαστικός χώρος* αναφέρεται στις σχέσεις που δημιουργούνται στο εσωτερικό του κάδρου ανάλογα με τις επιλογές αναπαράστασης του σκηνοθέτη. Στην παρούσα εργασία και οι τρεις αυτοί τύποι χώρων αποτελούν αντικείμενο μελέτης όσον αφορά τη σχέση τους με τα υποκείμενα που δρουν σε αυτούς, καθώς η συγκρότηση της ταυτότητάς των υποκειμένων αυτών θα προκύψει από την ανάλυση του κινηματογραφικού χώρου και στα τρία αυτά επίπεδα.

4.3 το κάδρο

Η επεξήγηση της σημασίας του κινηματογραφικού κάδρου κρίνεται απαραίτητη στη συγκεκριμένη μελέτη καθώς το κάδρο αποτελεί τη πρώτη προϋπόθεση ύπαρξης του κινηματογραφικού χώρου και κατ' επέκταση του τρόπου αναπαράστασής του σε σχέση με την ταυτότητα των χαρακτήρων. Ουσιαστικά το κάδρο αποτελεί την *πρώτη συγκρότηση της ταυτότητας του φιλμικού χώρου*. Το κάδρο είναι αυτό που διαφοροποιεί τη φυσικό χώρο, μετατρέποντάς τον σε κινηματογραφικό. Πρωταρχικό ρόλο στη οριοθέτηση του κινηματογραφικού κάδρου αποτελεί η τοποθέτηση αλλά και η κίνηση ή μη της μηχανής λήψης, δηλαδή η επιλεγμένη οπτική γωνία παρουσίασης του γεγονότος αλλά και η απόσταση της κάμερας από τη φιλμική δράση. Εξαιρετικά σημαντική για την αναπαράσταση του φιλμικού χώρου είναι η κίνηση της μηχανής λήψης σε σχέση με το γεγονός που κινηματογραφείται, καθώς ενώ η περίμετρος του κάδρου παραμένει σταθερή, μια ενδεχόμενη κίνηση της κάμερας δύναται πρώτον να μεταβάλει τις διαστάσεις και τις αναλογίες των προβαλλόμενων αντικειμένων, προσώπων ή χώρων και δεύτερον να συμπεριλάβει ή να αφήσει εκτός κάδρου δράσεις σημαντικές στη δραματική εξέλιξη. Τα εκτός κάδρου δρώμενα όπως θα δούμε και παρακάτω αποτελούν βασικό χαρακτηριστικό του τρόπου με τον οποίο ο Αντρέι Ταρκόφσκι συγκροτεί τον κινηματογραφικό του κόσμο.

4.4 η mise en scène

Η mise en scène αναφέρεται στον έλεγχο του σκηνοθέτη πάνω σε ότι εμφανίζεται στο κινηματογραφικό κάδρο, δηλαδή *τα σκηνικά, τα κοστούμια, το φωτισμό και τη συμπεριφορά των προσώπων*.[11] Ουσιαστικά ελέγχοντας τη mise en scène ο σκηνοθέτης στήνει το γεγονός μπροστά από την κάμερα. Με τη mise en scène ο κινηματογράφος οργανώνει την πραγματικότητα μπροστά από την μηχανή λήψης και ταυτόχρονα την υπερβαίνει, για να διαπραγματευτεί τις σχέσεις μέσω των οποίων ο θεατής κατανοεί το χώρο. Για το λόγο αυτό δεν είναι απαραίτητο να εξετάζουμε την κατασκευή με όρους ρεαλισμού. Ο ρεαλισμός αποτελεί μια αξιολογική σταθερά που στο παράδειγμα του κινηματογράφου γεννά αρκετά προβλήματα, καθώς οι αντιλήψεις για το ρεαλισμό διαφέρουν ανάλογα με το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο. Για το λόγο αυτό κρίνεται απαραίτητο να εξετάζει κανείς τις λειτουργίες της mise en scène και όχι τη σχέση της με το ρεαλισμό προκειμένου να κατανοήσει τη λειτουργία της στο σύνολο μιας ταινίας. Τα τέσσερα αυτά συστατικά στοιχεία της mise en scène λειτουργούν συνθετικά ώστε να κατασκευάσουν την ατμόσφαιρα του φιλμ. Η διευθέτηση της mise en scène δημιουργεί τη σύνθεση του χώρου της οθόνης, την οργάνωση των χαράξεων και των σχημάτων, των ειδών υφής και των σχηματισμών φωτός και σκιάς. Η κατασκευή της χωρικότητας για το θεατή, λόγω του ότι η όρασή μας είναι συντονισμένη να παρατηρεί περισσότερο τις αλλαγές παρά τις ομοιότητες, επηρεάζεται έντονα από την κίνηση, τις χρωματικές διαφορές, τις αντιθέσεις φωτός και σκιάς αλλά και τις μεταβολές του μεγέθους.

[11] David Bordwell-Kristin Thomson, Εισαγωγή στη τέχνη του κινηματογράφου, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006, σελ 199

4.3 ο ήχος

Ο ηχητικός κόσμος του κινηματογράφου αποτελείται από κάθε ηχητικό στοιχείο που ακούγεται κατά τη διάρκεια του φιλμ που μπορεί να είναι ήχοι της δράσης (εντός ή εκτός κάδρου), ήχοι που δε σχετίζονται με τη δράση (μη αφηγηματική διάσταση ήχου), αλλά και μουσικά κομμάτια που επενδύουν την αφήγηση. Ό λόγος που ο ήχος περιλαμβάνεται στην κατασκευή της κινηματογραφικής χωρικότητας είναι η δυνατότητα που έχει να παράγει χώρο, να δίνει στο χώρο βάθος και όγκο αλλά και να αναφέρεται σε χώρους που δεν βλέπουμε εντός κάδρου. Σύμφωνα με τον Τσέχο θεωρητικό Mukavrovsky *"ένας ήχος που βρίσκεται σε απόσταση σε σχέση με την πηγή του, μπορεί να δώσει μια εντύπωση όγκου."* [12] Όταν η δράση που προκαλεί τον ήχο βρίσκεται σε ένα δεύτερο ή τρίτο επίπεδο απόστασης από το θεατή, ή ακόμα αποκλείεται εκτός κάδρου, παρατηρούμε πως αυτό οδηγεί τον θεατή στην αίσθηση ότι ο φιλμικός χώρος υφίσταται και έχει όγκο.

Σημαντικός είναι ο ρόλος που παίζει η μουσική στην εξέλιξη μιας ταινίας, αλλά και ο χώρος που της δίνει ο κάθε σκηνοθέτης μέσα στο κινηματογραφικό του έργο. Η μουσική μπορεί να παίξει καθοριστικό ρόλο στην άρθρωση της κινηματογραφικής αφήγησης διότι αποτελεί ένα εκφραστικό μέσο, με τρομερές συνειρμικές ικανότητες όσον αφορά τη μνήμη του θεατή και την εννοιολογική του προσέγγιση στην ταινία. Ένα μουσικό κομμάτι αλλά και ένας ήχος που επανέρχεται μέσα σε ένα φιλμ ως ηχητικό leitmotiv, ανεξαρτήτως αν η εικονική δράση είναι διαφορετική, οδηγεί το θεατή σε ένα μηχανικό συνειρμό, μια εννοιολογική ομαδοποίηση σκηνών και καταστάσεων, ανεξαρτήτως αν οι σκηνές δεν έχουν καμία σχέση μεταξύ τους. Η σημασία της ηχητικής αφήγησης και κυρίως η επαναληπτική της διάσταση είναι μείζονος σημασίας στην αναζήτηση χωρικών λάιτ μοτίφ περιγραφής των υποκειμένων, καθώς τα μουσικά λάιτ μοτίφ που συνοδεύουν τη δράση ενός φιλμικού υποκειμένου αποτελούν βασικό εργαλείο συγκρότησης της ταυτότητάς τους μέσα στη δράση από το θεατή. Ο Jean Cocteau, βασικός εκπρόσωπος του ποιητικού κινηματογράφου, υποστήριζε πως ο μουσικός συγχρονισμός στις ταινίες αποτελεί αδιαμφισβήτητα έναν πλεονασμό[13], και πως η μουσική όντας μια αυτόνομη τέχνη, δεν θα έπρεπε να λειτουργεί συμπληρωματικά και επεξηγηματικά στην εικονική δράση, αλλά να χαράσσει τη δική της αφήγηση.

[12]Γιούρι Λότμαν, *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*, Αθήνα 1982, εκδ. Θεωρία, σελ. 53
[13]Ζαν Κοκτό, *Ο κινηματογράφος της ποίησης*, Αθήνα 1986, εκδ. Αιγόκερως, σελ 67

Παρατηρούμε πως η οριοθέτηση του κάδρου, η κίνηση της κάμερας, η διευθέτηση της μιζανσέν αλλά και ο ήχος αποτελούν τους βασικούς παράγοντες συγκρότησης της χωρικότητας σε ένα φιλμ. Προκειμένου να γίνει κατανοητή μία ταινία ο θεατής προβαίνει μηχανικά σε κάποιες βασικές ενέργειες όπως σύγκριση τοποθεσιών, ταύτιση χαρακτήρων με συγκεκριμένους χώρους, αλλά και πιο συγκεκριμένα ταύτιση χαρακτήρων με συγκεκριμένους τρόπους παρουσίασης των χώρων αυτών. *"Πολλά μοτίβα που επανέρχονται μέσα σε ένα φιλμ είναι οπτικά στοιχεία της* mise en scène *και αυτού του είδους τα μοτίβα συμβάλουν σημαντικά στις θεμελιώδεις μορφικές αρχές της συνολικής οργάνωσης της ταινίας".*[14] Σε συγκεκριμένους σκηνοθέτες όπως ο Αντονιόνι, ο Γκοντάρ, ο Γουέλς, ο Ταρκόφσκι, στο έργο των οποίων ο χώρος αποκτά σχεδόν πρωταγωνιστικό ρόλο σε σχέση με τους ήρωες, η συμβολή της mise en scène στην εξέλιξη της αφήγησης μπορεί να φτάσει στα άκρα, όταν όλα τα στοιχεία της αποσκοπούν στην έκφραση του ψυχικού κόσμου του υποκειμένου που δρα. Συγκεκριμένοι χώροι, συγκεκριμένοι ήχοι, φωτισμοί αλλά και κινήσεις τις κάμερας και των υποκειμένων μπορούν να δημιουργήσουν μοτίβα περιγραφής και εννοιολόγησης της ταυτότητας των ηρώων, τα οποία συγκροτούνται μέσα από τη λειτουργία της επανάληψης.

Τα χωρικά μοτίβα περιγραφής της ταυτότητας των χαρακτήρων που αναζητά αυτή η εργασία κατασκευάζονται με βάση αυτά τα εργαλεία, τη σκηνοθετική προσέγγιση των οποίων θα εξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο μέσα από το έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι.

[14] David Bordwell-Kristin Thomson, *Εισαγωγή στη τέχνη του κινηματογράφο*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006, σελ 232

5_ο Χώρος και ο Χρόνος στον κινηματογράφο του Αντρέι Ταρκόφσκι

Έως αυτό το σημείο επιχειρήθηκε μια γενική ανάλυση των παραμέτρων που συγκροτούν τη κινηματογραφική χρονικότητα και χωρικότητα. Είναι βέβαια σαφές πως σε μια τέχνη όπως αυτή του κινηματογράφου, οι δύο αυτές έννοιες είναι άρρηκτα συνδεδεμένες προκειμένου να αποδώσουν τη χωροχρονική ενότητα ενός φιλμ. Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναλυθεί ο ιδιαίτερος κόσμος των κινηματογραφικών εικόνων του Αντρέι Ταρκόφσκι, αλλά και οι καινοτόμες ιδέες που εισήγαγε σε σχέση με την αποτύπωση του χρόνου. Η αντίληψη του Ρώσου σκηνοθέτη πως στον κινηματογράφο ο χρόνος αποτυπώνεται με όλη την υλική του πραγματικότητα διαπερνά όλη του τη φιλμογραφία, καθώς όπως θα φανεί και από το συγκεκριμένο κεφάλαιο, τα όρια μεταξύ χωρικών και χρονικών παραμέτρων περιγραφής των εικόνων του είναι δυσδιάκριτα.
Η αντίληψη του κινηματογράφου ως ένα χωροχρονικό αποτύπωμα διέπει το συνολικό έργο του Ρώσου κινηματογραφιστή Αντρέι Ταρκόφσκι. Ο κινηματογράφος είναι βιωμένος χρόνος και δομείται πάνω στο ρυθμό που διατρέχει τις εικόνες του και κατ' επέκταση τον ίδιο το φιλμικό χώρο, δεσμεύοντάς το χώρο απόλυτα σε μια χρονική ανάγνωσή του.

5.1 Χώρος

Ο φιλμικός χώρος του Ταρκόφσκι χαρακτηρίζεται από μια μετωπική προοπτική με ένα πάντα σημείο φυγής. Αυτός ο αρχαϊσμός της χωρικής αναπαράστασης, κάνει τις εικόνες του να προσεγγίζουν τη δισδιάστατη εικόνα του ζωγραφικού πίνακα. Αντίθετα με τη δυναμική προοπτική της μοντέρνας δυτικής κουλτούρας, ο χώρος στον Ταρκόφσκι συντίθεται κυρίως από πλάνα παράλληλα με τη δράση ή κάθετα προς αυτή, κινήσεις που θα αναλυθούν διεξοδικά σε επόμενο κεφάλαιο, καθώς η κίνηση αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό του σκηνοθετικού του στυλ. Η κάμερα δεν κατευθύνεται ποτέ με ταχύτητα προς το γεγονός της δράσης. Η ορθογωνιότητα της απεικόνισης εισάγει την ύπαρξη ενός αόρατου αψιδωτού παρασκηνίου που προσιδιάζει την ατμόσφαιρα *κινηματογραφημένου θεάτρου*.[15]

[15] Juhani Pallasmaa, *The architecture of image, existential space in cinema*, Helsinki, Rakennustieto Publishing, 2007, σελ 76

5.1.1 Ανοίγματα

Τα ανοίγματα ως αρχιτεκτονικό στοιχείο διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στη συγκρότηση του χώρου και της σχέσης του με το χαρακτήρα μέσα στη δράση. Παράθυρα και πόρτες στο έργο του Ταρκόφσκι, ενώνουν το μέσα με το έξω, το εδώ με το αλλού, ενώ αφήνοντας ή όχι το φώς να περνάει από μέσα τους, δημιουργούν τις έντονες χαράξεις φωτός και σκιάς που συνθέτουν τον εικαστικό χώρο των έργων του. Πολύ συχνά ο σκηνοθέτης καδράρει τη δράση του μέσα από ανοίγματα σε τοίχους ενώ πολύ συχνό είναι το μοτίβο της φιγούρας που κοιτά έξω από το παράθυρο. Τα ανοίγματα στο έργο του δεν είναι ποτέ απλώς ανοίγματα σε έναν τοίχο. Είναι ανοίγματα διείσδυσης του έξω στο μέσα αλλά και ανοίγματα μέσα από τα οποία τα υποκείμενα προσεγγίζουν τον εσωτερικό τους κόσμο. Αυτή είναι και η διπλή λειτουργία των ανοιγμάτων στο έργο του Ταρκόφσκι, αρχικά ως ένωση του μέσα με το έξω, δηλαδή ανοίγματα σε άλλους χώρους και κατά δεύτερον ως ανοίγματα σε άλλους χρόνους καθώς είναι συνήθως "μέσα" από ανοίγματα που οι ήρωες προσεγγίζουν τον κόσμο των ονείρων τους.

5.1.2 Υλικότητα-φθορα

Οι κινηματογραφικοί χώροι του Αντρέι Ταρκόφσκι χαρακτηρίζονται από έντονη υλικότητα. Τα τέσσερα προσωκρατικά στοιχεία καθώς και οι διάφορες προσμείξεις τους μπορούν να εντοπιστούν παντού στο έργο του. *Η φωτιά, το νερό, ο αέρας, η γη, ο καπνός, η ομίχλη, η λάσπη, το χιόνι, η σκόνη* αποτελούν στοιχεία των εικόνων του που μεταμορφώνουν το φιλμικό χώρο σε μέσο έκφρασης της ψυχολογίας των ηρώων του. Ουσιαστικά η ύλη σε όλες της τις μορφές κατακλύζει το σκηνικό, συγκροτώντας έτσι το χώρο δράσης και εξελικτικής μετάπτωσης των ηρώων του. Ο Ταρκόφσκι επιτρέποντας στην υγρασία και τη μούχλα να διαβρώσουν τους τοίχους των χώρων του, στη βροχή να διεισδύει από τη στέγη και στο νερό να πλημμυρίσει τα πατώματα, ουσιαστικά αφαιρεί κάθε χρηστική λειτουργία με την οποία μπορεί να είναι επενδεδυμένο ένα οποιοδήποτε αρχιτεκτόνημα. Με αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτει την τρωτότητα και τη φθορά κάθε αρχιτεκτονικού κελύφους, εσωκλείοντας τους χαρακτήρες του σε ένα περιβάλλον που εκφράζει έντονα την εσωτερική ψυχική τους κατάσταση. *"Ένα χρήσιμο κτήριο αναφέρεται στη λογική μας, ενώ ένα ερείπιο τροφοδοτεί τη φαντασία μας και τις υποσυνείδητες σκέψεις μας"*[16]. Αποκαλύπτοντας τη φθορά ο Ταρκόφσκι χωροποιει το χρόνο, τον μπολιάζει μέσα στο χώρο και την ύλη. Η υλικότητα της φθοράς στις εικόνες του σε συνδυασμό με την εξαιρετικά αργή κίνηση της κάμερας, σχηματοποιούν το χρόνο χωρικά.

[16] Juhani Pallasmaa, *The architecture of image, existential space in cinema*, Helsinki, Rakennustieto Publishing, 2007, σελ 29

5.1.3 Χρώμα

Εκτός από τις δύο πρώτες του ταινίες που ήταν ασπρόμαυρες, το χρώμα που κυριαρχεί στα έγχρωμά του φιλμ είναι το πράσινο σε όλες του τις διαβαθμίσεις. Οι εικόνες του Ρώσου σκηνοθέτη κατακλύζονται κατά βάση από ψυχρά, κορεσμένα χρώματα. Το πράσινο σε όλες του τις υφές αποτελεί το χώρο όπου κινούνται οι φιγούρες του Ταρκόφσκι, όπως η τριάδα του Στάλκερ ή ο ποιητής στη Νοσταλγία. Το πράσινο υπάρχει στη φύση, στα λιμνάζοντα νερά, στους διαβρωμένους τοίχους που περικλείουν τους ήρωες των έργων του. Το πράσινο είναι ένα δύσκολο χρώμα επειδή έχει μια έντονη και πανταχού παρούσα αναφορά, το πράσινο υπάρχει παντού, το συναντάμε στη φύση. Η διαφορά του με το μπλε, που κι αυτό συναντάται στο έργο του σκηνοθέτη, είναι ότι το μπλε όντας ένα από τα τρία βασικά χρώματα, έχει μεγαλύτερες δυνατότητες. *"Το πράσινο εγκλωβίζει"*[17] , είτε προς τις χρωματολογικές του ιδιότητες είτε προς τις εννοιολογικές, είναι το χρώμα του εγκλωβισμού, της αδυναμίας μετάβασης. Ταυτίζεται με τη φύση, το δέντρο, αλλά και το μπλοκάρισμα της προοπτικής. Σύμφωνα με το μελετητή του Ταρκόφσκι Γιάννη Ζιώγα, μια συνήθης τακτική των ζωγράφων είναι να τοποθετούν τα χρώματα σε ένα εξουδετερωμένο χρωματικά περιβάλλον, ώστε να αποκτήσουν την πλήρη χρωματική τους διάσταση. Κάπως έτσι χειρίζεται και ο Ταρκόφσκι το χρώμα στις ταινίες του. Εναλλάσσοντας σκηνές ασπρόμαυρες ή σέπια με έγχρωμες, τα χρώματά του αν και κορεσμένα αποκτούν την πλήρη τους διάσταση.

[17]Γιάννης Ζιώγας, *Ο Ταρκόφσκι στη Χαλκίδα, μετακαλλιτεχνικό κριτικό αφήγημα*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2006, σελ 121

Στο συνολικό έργο του σκηνοθέτη μπορούμε να διακρίνουμε *πέντε χρωματικές διαστάσεις* οι οποίες συνδέονται άρρηκτα με τη επεξεργασία του χώρου και του χρόνου και το πώς αυτός επανέρχεται ως εσωτερικός κόσμος των ηρώων του.[18]

Κατά κανόνα το παρόν, *το τώρα, εμφανίζεται έγχρωμο στην οθόνη*. Η κατάδυση στο παρελθόν είτε διαμέσου της ανάμνησης είτε διαμέσου του ονείρου, που αποτελεί βασικό μοτίβο του έργου του σκηνοθέτη, παρουσιάζεται με τέσσερις βασικούς τρόπους όσον αφορά στην επεξεργασία του χρώματος. Όταν η ανάμνηση παρουσιάζεται σαν *γεγονός που έχει καταγραφεί σε μια περασμένη πραγματικότητα* η εικόνα παραμένει έγχρωμη αλλά το χρώμα που κυριαρχεί είναι το *μπλε* και το *πράσινο*. Όταν η ανάμνηση επανέρχεται με τα μορφή *φαντασίας* και όχι κατ' ανάγκη πραγματικού γεγονότος η εικόνα αποκτά το γνωστό *σέπια* χρωματισμό των έργων του. Όταν ο χρόνος αποκρυσταλλώνεται με τη μορφή *ονείρου* των ηρώων το σέπια αρχίζει και μετατρέπεται σε ατόφιο *ασπρόμαυρο*, το χρώμα απουσιάζει τελείως. Τέλος όταν το παρελθόν επιστρέφει με τη μορφή *ιστορικής συλλογικής μνήμης*, όπως τα επίκαιρα στην ταινία Καθρέφτης, οι εικόνες ξεπηδούν σε χρωματισμούς όπως το *γκριζόμαυρο*.

Το χρώμα λοιπόν για τον Ταρκόφσκι ως βασική παράμετρος της σύνθεσης του εικαστικού του χώρου, αποτελεί άμεση και ορατή απεικόνιση της ταυτότητας των υποκειμένων που δρουν στις εικόνες του. Ανάλογα με την ψυχική κατάσταση του ήρωα σε σχέση με αυτό που αναζητά, αυτό που πράττει κι αυτό που επιθυμεί, ο χώρος αποκτά άλλους χρωματισμούς. Το χρώμα αναδεικνύεται ως η πλατφόρμα πάνω στην οποία κατασκευάζεται ο χώρος των ονείρων, της μνήμης, της νοσταλγίας, της αναζήτησης, ο ταρκοφσκικός χώρος των μη οριζόντων, ο χώρος που *"ο μόνος ορίζοντας είναι αυτός του εδάφους"*[19] . Το χρώμα καθίσταται το τώρα, αποτελώντας το δεύτερο βασικό υλικό των εικόνων του μετά το χρόνο, σχηματίζοντας χώρους που χρειάζονται το χρώμα για να προσδιοριστούν χρονικά.

[18]Michel Esteve, *Ο χρόνος της ανάμνησης, σημείωμα για την ταινία «Καθρέφτης»*, στο Οδός Πανός, Αφιέρωμα στον Αντρέ Ταρκόφσκι, Απρίλιος 1990, τεύχος 48, σελ 67

[19]Antoine de Baecque, *Αντρέι Ταρκόφσκι, μια ξενάγηση στο έργο του*, Αθήνα, Γκοβόστης, 1992, σελ 31

5.1.4 Φωτισμός

Ο φωτισμός αποτελεί βασικό υλικό σχηματοποίησης του φιλμικού χώρου του Αντρέι Ταρκόφσκι, αλλά και βασικό μέσο απόδοσης της σχέσεως των υποκειμένων με αυτόν. Οι εικόνες του δεν χαρακτηρίζονται από εξαιρετικά έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς, όμως στους κλειστούς του χώρους ο τρόπος με τον οποίο αφήνεται το φώς να περάσει για να φωτιστούν τα υποκείμενα αποκτά σημειωτική διάσταση. Τα περάσματα των υποκειμένων από το φως στη σκιά και αντιστρόφως, ιδιαίτερα στα γκρο πλαν των προσώπων, συνήθως υποδηλώνουν μια εσωτερική διεργασία, όπως τη μετάβαση από τον πραγματικό-φυσικό χώρο, στο χώρο των αναμνήσεων και των ονείρων.

5.1.5 Αναγεννησιακή ζωγραφική

Η οργάνωση της μιζανσέν στις εικόνες του Ταρκόφσκι πολύ συχνά προσιδιάζει αναγεννησιακούς πίνακες ζωγραφικής. Ο Ταρκόφσκι δεν προσπαθεί να μιμηθεί ή να ανακατασκευάσει συνειδητά ζωγραφικούς πίνακες, αλλά χρησιμοποιεί παρόμοια με τη ζωγραφική, εικονογραφικά μέσα αναπαράστασης του χώρου και του υποκειμένου μέσα σε αυτόν. Η συμμετρία και η προοπτική που χρησιμοποιεί στην οργάνωση του χώρου του, θυμίζει πολύ τη λογική της αναγεννησιακής προοπτικής. Ένα από τα μοτίβα σχέσεως χώρου και υποκειμένου είναι η τοποθέτηση μιας ανθρώπινης φιγούρας μπροστά από κάποιο άνοιγμα, πόρτα, αψίδα κοκ. Η αργή κάθετη κίνηση, η χρήση τηλεφακού που κάνει την εικόνα αρκετά μετωπική σε συνδυασμό με την ακινησία των υποκειμένων, ενδυναμώνουν τη ζωγραφική αισθητική των εικόνων του.

5.1.6 Ήχος

Σύμφωνα με τον Αντρέι Ταρκόφσκι, ένας ηχογραφημένος με ακρίβεια ήχος, άμεσα ανταποκρινόμενος στη δράση που τον προκαλεί, δεν προσφέρει τίποτα στο εικονικό σύστημα μιας ταινίας, αφού δεν έχει ακόμα αισθητικό περιεχόμενο. *"Μόλις οι ήχοι του ορατού κόσμου αφαιρεθούν από αυτόν ή ο ορατός κόσμος επενδυθεί με εξωτερικούς ήχους που δεν προκύπτουν από την ορατή πραγματικότητα ή ακόμα οι πραγματικοί ήχοι παραμορφωθούν ώστε να μην ανταποκρίνονται πλέον στην εικόνα, τότε το φιλμ αποκτά ηχητική υπόσταση".*[20]

Στο έργο του Ρώσου σκηνοθέτη ο ηχητικός κόσμος φέρει μεγάλη σημασία για την κατασκευή τόσο της χωρικότητας όσο και για την ψυχική κατάσταση των υποκειμένων που δρουν. Το φύσημα του αέρα, το νερό που κυλάει σαν χείμαρρος αλλά και σταγόνα σταγόνα, αποτελούν ηχητικά μοτίβα που επανέρχονται συνεχώς στο έργο του. Αλλά και τα μουσικά κομμάτια που επενδύουν συγκεκριμένες στιγμές στις ταινίες του, λειτουργούν ως συγκροτητικά στοιχεία των υποκειμένων όταν βρίσκονται σε συγκεκριμένες χωρικές-ψυχικές συνθήκες. Ο Ταρκόφσκι χρησιμοποιεί ελάχιστα μουσικά κομμάτια στις ταινίες του, συνήθως κλασσική μουσική, ενώ επεξεργάζεται περισσότερο την "μουσικοποίηση" του ηχητικού αφηγηματικού του κόσμου. *"Ο ηχητικός κόσμος, αν οργανωθεί σωστά σε μια ταινία, στην ουσία είναι μουσικός- κι αυτή είναι η αληθινή μουσική του κινηματογράφου."* [21]

Απαραίτητο θα ήταν να ερευνήσουμε τη σημασία που ενδεχομένως αποκτούν κάποιοι ήχοι που εσκεμμένα ο σκηνοθέτης απομονώνει, επαναλαμβάνει, τους δίνει μεγαλύτερη ένταση ή τους αποκρύπτει τελείως, όπως και τον ρόλο που διαδραματίζουν ήχοι των οποίων η δράση που τους δημιουργεί, εσκεμμένα αποκλείεται εκτός κάδρου. Η διάδραση εικόνας- ήχου στις ταινίες του Αντρέι Ταρκόφσκι, αποκτά καθαρά σημειολογικό χαρακτήρα, καθώς ο κινηματογραφιστής αρέσκεται στο να απομονώνει κάποιους ήχους, τους οποίους και επαναλαμβάνει μέσα στο έργο, περίπου όπως επαναλαμβάνει κάποιες εικόνες-μοτίβα, στοχεύοντας στον εσωτερικό συνειρμό του θεατή.

[20]Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, Αθήνα 1987, εκδ. Νεφέλη, σελ 219
[21]στο ίδιο, σελ 218

Η απομόνωση και κατόπιν η παραμόρφωση, η διεύρυνση ή ακόμα και η απόκρυψη ήχων αποτελούν βασικές αρχές του ηχητικού λεξιλογίου του κινηματογράφου, ούτος ώστε ο ήχος να μπορέσει να αποκτήσει έκφραση και να μην αποτελεί απλά επεξήγηση της κινηματογραφικής εικόνας. Απομονώνοντας ένα συγκεκριμένο ήχο και δίνοντας του μεγαλύτερη ένταση ή έκταση , προσελκύει το ενδιαφέρον του θεατή σε μια πολύ συγκεκριμένη κατάσταση ή αντικείμενο, επιχειρώντας έτσι κάτι σαν *ηχητικό γκρο πλαν*. Απλοί ήχοι όπως ο ήχος των δεικτών του ρολογιού, ενός τρένου, ο ήχος του νερού, αποκτούν άλλη υπόσταση καθώς αποκόβονται από όλη την υπόλοιπη ηχητική πραγματικότητα της δράσης, η οποία αποκρύβεται εσκεμμένα, αποδεικνύοντας έτσι πώς σε ένα φιλμ μουσική υπόκρουση δεν αποτελεί μόνο η μουσική αυτή καθαυτή, αλλά και ο ίδιος ο ηχητικός κόσμος που προκύπτει από την δράση, κατάλληλα οργανωμένος.

Ο ηχητικός κόσμος στο έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι χαρακτηρίζεται από τη διπλή λειτουργία του, τη δυνατότητά του από τη μια να αναφέρεται σε ένα συγκεκριμένο αντικείμενο που τον προκαλεί και η δυνατότητα του να γίνεται αφαιρετικός και απροσδιόριστος όταν αναφέρεται σε κάποια μη αναγνωρίσιμη πηγή[22]. Βασικό λοιπόν χαρακτηριστικό του ταρκοφσκικού ηχητικού κόσμου, η μη αφηγηματική χρήση του ήχου. Πολύ συχνά στα φιλμ του ακούμε το νερό να τρέχει χωρίς να το βλέπουμε, ακούγονται βροντές χωρίς να υπάρχει βροχή, οριακά ούτε ουρανός μέσα στο πλάνο, κρύσταλλοι να τρίζουν χωρίς να υπάρχει η αντίστοιχη εικονική παρουσία. Οι ήχοι αυτοί μπορούμε να πούμε ότι επανέρχονται πάνω στις εικόνες του ως leitmotivs του κόσμου των ηρώων του, του χώρου στον οποίο δρουν. Όπως και οι εικόνες-μοτίβα, έτσι κι αυτοί οι ήχοι-μοτίβα επανέρχονται για να εκφράσουν τη συγκεκριμένη χωροχρονική συνθήκη που βιώνει το φιλμικό υποκείμενο. *"Η διακριτική άρθρωση του ηχητικού κόσμου, σχηματοποιεί την εμπειρία του χώρου στα έργα του, ακριβώς όπως κάνει και η όραση"*[23]. Βασικό λοιπόν εργαλείο συγκρότησης της χωρικότητας στο έργο του, η επεξεργασία του ήχου. *"Ο ήχος του Ταρκόφσκι ενεργοποιεί στο θεατή την αίσθηση του χώρου και της κλίμακας".*[24]

[22]Andrea Truppin, *Sound theory and sound practice*, Νέα Υόρκη, Routledge, 1992, σελ 244
[23]Juhani Pallasmaa, *The architecture of image, existential space in cinema*, Helsinki, Rakennustieto Publishing, 2007, σελ 89
[24]Jστο ίδιο, σελ 89

5.3 Χρόνος

5.3.1 Αποτυπωμένος χρόνος

''Χρόνος ως γεγονός'' [25]

Ο σκηνοθέτης Αντρέι Ταρκόφσκι διατύπωσε κάποιες βασικές ιδέες για την κατασκευή της χρονικότητας στον κινηματογράφο, υποστηρίζοντας πως η πρώτη ύλη του κινηματογράφου είναι ο ίδιος ο χρόνος που καταγράφει. Ο κινηματογράφος, όπως υποστήριζε ο Ταρκόφσκι αποτελεί ένα *"σμίλεμα του χρόνου"*[26], αρθρώνει δηλαδή την αφήγηση του πάνω στη διαπραγμάτευση του ίδιου του χρόνου που αποτυπώνεται σε μία ταινία. Ο κινηματογραφιστής έχει στα χέρια του ένα συνολικό κομμάτι χρόνου που εμπεριέχει κάθε πιθανό γεγονός που αφορά την αφήγηση και από εκεί κόβει και πετάει ότι δεν χρειάζεται, κρατώντας μόνο ότι θα αποτελέσει αναπόσπαστο τμήμα της κινηματογραφικής εικόνας. Ο παντοδύναμος λοιπόν χαρακτήρας της κινηματογραφικής γραφής οφείλεται στο ότι κάθε εικόνα αποτελεί ένα ορατό κομμάτι χρόνου, καθώς από τις τέχνες που διαπραγματεύονται την παράμετρο του χρόνου, ο κινηματογράφος αποτελεί το πιο έντονο παράδειγμα καταγραφής του με μορφή γεγονότος,. Ένα γεγονός που στην πραγματική ζωή μπορεί να διαρκούσε λίγα λεπτά, σε ένα φιλμ μπορεί να αποδοθεί δίνοντας την αίσθηση πως διαρκεί μια αιωνιότητα και αντιθέτως. Γινόμαστε λοιπόν μάρτυρες του πως ο κινηματογράφος επαναδιαπραγματεύεται την ήδη υποκειμενική αίσθηση του χρόνου, ανάγοντας τη διαχείρισή του στο μέγιστο σημειωτικό επίπεδο με αποτέλεσμα κάθε ταινία να διατρέχεται από το δικό της ρυθμό, τη δική της γλυπτική του χρόνου.

Για τον Ταρκόφσκι η παντοδύναμη πτυχή του κινηματογράφου είναι ο ρυθμός που διατρέχει τα πλάνα του, καθένα από τα οποία διαθέτει μια συγκεκριμένη χρονική πίεση. Για τον Ταρκόφσκι, λοιπόν η αίσθηση της χρονικότητας συλλαμβάνεται μέσα στο πλάνο, την ώρα της λήψης και όχι με τη βοήθεια του εργαλείου του μοντάζ. Εδώ γίνεται και η βασική του ρήξη με παλαιότερους σοβιετικούς κινηματογραφιστές όπως ο Λεβ Κουλέσοφ και ο Σεργκέι Αιζενστάιν. Για τον Ταρκόφσκι το μοντάζ προφανώς αποτελεί ένα εργαλείο συνένωσης των πλάνων μιας ταινίας ώστε να προκύψει το συνολικό φιλμ, όμως το μοντάζ από μόνο του δεν μπορεί να κατασκευάσει τη χρονική αίσθηση ενός φιλμ, δεν μπορεί να κατασκευάσει το ρυθμό του, καθώς αυτό κατασκευάζεται μόνο την ώρα της λήψης. Θεωρεί πως είναι αδύνατο να συνενώσεις κομμάτια φιλμ με διαφορετικές χρονικές πιέσεις, προκειμένου να συνθέσεις μια χρονική αίσθηση που δεν υφίσταται διαμέσου του μοντάζ. Η χρονική πίεση του κάθε πλάνου δεν εξαρτάται από τη διάρκεια του αλλά από τον τρόπο με τον οποίο καταγράφει το χρόνο και το χώρο μέσα του, ενώνοντάς τα σε μια άρρηκτη ενότητα.
Βασικά χαρακτηριστικά του σκηνοθετικού στιλ του Αντρέι Ταρκόφσκι σε σχέση με τη διαπραγμάτευση του χρόνου αλλά και του χώρου αποτελεί η *αργή κίνηση της κάμερας* και η διάδραση της με την *κίνηση των υποκειμένων*, η χρήση των *πλάνων σεκάνς* αλλά και η χρήση της *επανάληψης*.

[25] Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, Αθήνα 1987, εκδ. Νεφέλη, σελ 89
[26] στο ίδιο, σελ 87

5.3.2 Χρονοεικόνα Deleuze

Σημαντικός είναι ο διαχωρισμός που κάνει ο γάλλος φιλόσοφος Gilles Deleuze, στα δύο του βιβλία *Κινηματογράφος1: Η Εικόνα-κίνηση και Κινηματογράφος2: Η Χρονοεικόνα.* Ο διαχωρισμός αυτός βασίζεται κατά βάση στη σχέση χρόνου και κίνησης, καθώς από το νεορεαλισμό και μετά η μηχανή λήψης αρχίζει να αποκτά αυτονομία, παύει να ακολουθεί τους ήρωες ή να τους επιβάλει τη δική της κίνηση οδηγώντας έτσι στη -σύμφωνα με τον Ντελέζ- αντικατάσταση της αισθητηριοκινητικής Εικόνας-Κίνησης, από την άμεση καταγραφή του χρόνου, τη Χρονοεικόνα. Ποιά είναι όμως ή βασική διαφορά των δύο αυτών εικόνων; Η εικόνα-κίνηση σχετίζεται με μια έμμεση αποτύπωση του χρόνου, εξαρτώμενη αποκλειστικά από το μοντάζ, ενώ η χρονοεικόνα σχετίζεται άμεσα με την αποτύπωση του χρόνου, καθώς υπάγει την κίνηση υπό την εξάρτησή της. Λόγω αυτής της αντιστροφής ο Ντελέζ υποστηρίζει πως *"δεν είναι πια ο χρόνος μέτρο της κίνησης, αλλά η κίνηση προοπτική του χρόνου"*[27] , οδηγώντας έτσι σε ένα νέο τρόπο αποτύπωσης του χρόνου και κατ' επέκταση αντίληψης του χώρου. Ο χρόνος παύει να αποτυπώνεται γραμμικά, όπως επιβάλλει η πλοκή, σε μια σχέση αιτιατού και επερχόμενου. Η κάμερα-συνείδηση δεν προσδιορίζεται πλέον από τις κινήσεις που μπορεί να παρακολουθήσει ή να πραγματοποιήσει, αλλά από τις νοητικές καταστάσεις στις οποίες μπορεί να εισέλθει. Αυτή η απεξάρτηση της κινηματογραφικής εικόνας από τον αισθητηριοκινητικό χαρακτήρα της οδήγησε σιγά σιγά σε μια περαιτέρω νοηματοδότηση του χώρου, σε μια συνενοχή του θεατή στη διαδικασία αντίληψής του και σε μια εκ νέου σηματοδότηση του ρόλου του μοντάζ, της τμήσης, της ασυνέχειας, της ανασύνταξης.

Ο Deleuze δεν κατατάσσει ποτέ ρητά τον Ταρκόφσκι σε κάποια από τις δύο κατηγορίες, παρόλα αυτά λόγω της περιγραφής του πως δομείται μια χρονοεικόνα και του πως μέσα σε αυτή πρωτεύον ρόλο δεν έχει πλέον η κίνηση αλλά ο ίδιος ο αποτυπωμένος χρόνος που την πυροδοτεί, συμπεραίνουμε πως το έργο του προσιδιάζει περισσότερο τη δεύτερη κατηγορία. *"Η σχέση αισθητηριοκινητική κατάσταση – έμμεση εικόνα χρόνου υποκαθίσταται από μια μη εντοπίσιμη σχέση: αμιγής οπτική και ηχητική κατάσταση – άμεση χρονοεικόνα"*[28]. Ακριβώς έτσι δομούνται και οι εικόνες του Ρώσου κινηματογραφιστή. Ο Deleuze αναφέρεται σε μια *εικόνα-κρύσταλλο*, μια εικόνα η οποία εμπεριέχει ταυτόχρονα το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Σε κάθε εικόνα του Ταρκόφσκι αντανακλάται το παρελθόν και σχηματοποιείται το μέλλον συνθέτοντας έτσι την κατά Ντελέζ εικόνα-κρύσταλλο, μια αδιαίρετη ενότητα ανάμεσα σε χρόνο και χώρο, ανάμεσα στην εικονική πραγματικότητα και την πραγματική εικόνα.

[27]Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος ΙΙ, Η Χρονοεικόνα*, Αθήνα, Νήσος, 2010, σελ 29
[28]στο ίδιο, σελ 49

Ο Deleuze αναγνωρίζει στο μεταπολεμικό κινηματογράφο μια αλληλένδετη σχέση μεταξύ χώρου και χρόνου η οποία πλέον δεν εξαρτάται από την κίνηση. Ισχυρίζεται την αντικατάσταση της δράσης από τη χειρονομία της όρασης, ακόμα και από τα ίδια τα δραματικά πρόσωπα. *"Η κίνηση τότε μπορεί να τείνει στο μηδέν, το δραματικό πρόσωπο, ή και το ίδιο το πλάνο, να παραμείνει ακίνητο: ανακαλύπτεται ξανά το σταθερό πλάνο"*[29]. Η αποκαθήλωση της κίνησης ως βασικής παραμέτρου της κινηματογραφικής δράσης, μετατρέπει την οποιαδήποτε κίνηση αμελητέας σημασίας σε ουσιώδη, τόσο σε επίπεδο κίνησης των υποκειμένων, όσο και της μηχανής λήψης. Ο χρόνος και η κίνηση ως προέκτασή του, γίνονται τα βασικά εργαλεία ανάγνωσης του ίδιου του φιλμικού χώρου. Ο χώρος, έχοντας πλέον απολέσει τις αισθητηριοκινητικές του συνδέσεις παύει να οργανώνεται με βάση εντάσεις, σκοπούς, εμπόδια και μέσα επίτευξης της δραματικής εξέλιξης. Με αυτήν την αφετηρία ο Ντελέζ μιλά για *ριμάνειους χώρους στο Μπρεσόν*, για *τοπολογικούς χώρους στο Ρενέ* και για *αποκρυσταλλωμένους χώρους στον Ταρκόφσκι* .[30] Εν τέλει η ιδιαιτερότητα όλων αυτών των φιλμικών χώρων που βασίζονται στη δομή της Χρονοεικόνας είναι πως τα χαρακτηριστικά τους δεν μπορούν να εξηγηθούν μόνο με χωρικό τρόπο, καθώς αποτελούν *άμεσες παραστάσεις χρόνου*[31]. Δεν έχουμε πια μια έμμεση εικόνα του χρόνου και του χώρου που απορρέει από την κίνηση και το μοντάζ αλλά μια άμεση χρονοεικόνα από την οποία και απορρέει η κίνηση, όπου το πλάνο σεκάνς και η διάταξη της δράσης σε βάθος αποκτούν κεντρικό ρόλο.

Οι παρατηρήσεις αυτές του γάλλου φιλοσόφου προσεγγίζουν κατά πολύ τις απόψεις του Ταρκόφσκι για την αποτύπωση του χρόνου και του χώρου στο έργο του με βασικό εργαλείο την κινητική προέκταση τόσο των υποκειμένων που δρουν στο χώρο όσο και της μηχανής λήψης που τις καταγράφει.

[29]Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος ΙΙ, Η Χρονοεικόνα,* Αθήνα, Νήσος, 2010, σελ 147
[30]στο ίδιο, σελ 148
[31]στο ίδιο, σελ 148

5.3.3 Κίνηση

Στον κινηματογραφικό κόσμο του Αντρέι Ταρκόφσκι τα σκηνικά δεν περιβάλλουν απλά τους ηθοποιούς, αλλά συμμετέχουν ενεργά στην εξέλιξη της δράσης, εκφράζουν τον εσωτερικό κόσμο των χαρακτήρων και μεταβάλλονται παράλληλα με την μεταλλαγή και μετάπτωση της ταυτότητας των υποκειμένων. Βασική τεχνική που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης στο σύνολο της φιλμογραφίας του είναι τα μεγάλης διάρκειας πλάνα σε συνδυασμό με πολύ αργή κίνηση της κάμερας και με την κίνηση των ίδιων των υποκειμένων. Η κίνηση, για τον Αντρέι Ταρκόφσκι, εσωκλείει μέσα της όλη τη δύναμη της κινηματογραφικής εικόνας, καθώς αποτελεί το βασικό μέσο με το οποίο αποτυπώνει το χρόνο, παράλληλα μένοντας πιστός στην κινηματογραφική αλήθεια. Ο Ταρκόφσκι αρθρώνει τη σκηνοθετική του προσέγγιση της αποτύπωσης του χώρου διαμέσου του χρόνου (ή και αντίστροφα) πάνω σε μια τριπλή κίνηση. Από τη μία έχουμε την κίνηση-δράση των ηθοποιών μέσα στο κάδρο, την κίνηση της κάμερας που αποτυπώνει όλη τη δράση και από την άλλη το συγχρονισμό αυτής της κίνησης με το βλέμμα του ίδιου του θεατή. *"Κάθε χώρος στις ταινίες του Ταρκόφσκι ξεχωρίζει από μία χαρακτηριστική οπτική ένταση, που δημιουργείται από την διασταύρωση του βλέμματος της κάμερας με τις γραμμές του βλέμματος των χαρακτήρων και των θεατών"*[32] . Ο χώρος στις ταινίες του Ρώσου σκηνοθέτη αναδύεται μέσα από τις κινήσεις των ηθοποιών, αποκτά γεωμετρία μέσα από το βάδισμά τους και νοηματοδοτείται μέσα από τη συνολική δράση τους που εγγράφεται εντός του κάδρου αλλά εκτείνεται και έξω από αυτό. Παράλληλα με αυτή την κίνηση υπάρχει η κίνηση της κάμερας που αποτελεί το βασικό εργαλείο του σκηνοθετικού στυλ του Ταρκόφσκι. Η διάδραση των δύο αυτών κινήσεων ουσιαστικά επιβεβαιώνει την άποψή του πως ο κινηματογράφος απεικονίζει την πορεία του χρόνου μέσα στο κάδρο.

Ένας βασικός τρόπος κινηματογράφησης που χρησιμοποιεί ο Ρώσος σκηνοθέτης είναι το ***πλάνο σεκάνς***. Το πλάνος σεκάνς αποτελεί ένα *μονοπλάνο*. Ως μονοπλάνο ορίζουμε μία λήψη που εμπεριέχει μια αφηγηματική ενότητα χρόνου και χώρου που θα μπορούσε να οπτικοποιηθεί με περισσότερα μικρότερης διάρκεια πλάνα, αλλά αποδίδεται με ένα και μόνο πλάνο. Βασικό γνώρισμα του μονοπλάνου είναι η αρκετά μεγάλη του διάρκεια σε σχέση με το μέσο όρο διάρκειας των πλάνων στην τρέχουσα οπτικοακουστική πρακτική. Το πλάνο σεκάνς είναι το μονοπλάνο που περιέχει και ταυτίζεται με την αφήγηση μίας ολόκληρης σκηνής. Χρησιμοποιώντας κυρίως μετωπικά κάδρα και παράλληλες ως προς το συμβάν, αργές κινήσεις της κάμερας, αποτυπώνει χρονικά το χώρο, χωροθετώντας τους ηθοποιούς του κατά μήκος και βάθος του κάδρου αξιοποιώντας στο μέγιστο το βάθος πεδίου, ουσιαστικά καταργώντας το μοντάζ, αποτυπώνοντας ταυτόχρονα το χώρο και το χρόνο του σε ένα ενιαίο όλον μέσα στην κινηματογραφική του εικόνα. Η κίνηση λοιπόν ως προοπτική του χρόνου, ως εργαλείο νοηματοδότησης του χώρου και εν τέλει ως συνδετική ύλη της κινηματογραφικής εικόνας.

[32]Robert Bird, *Andrei Tarkovsky: Elements of cinema*, London, Reaktion Books Ltd, 2008, σελ 14

5.3.4 Τυπολογία με βάση την κίνηση

Σύμφωνα με μια μελέτη που πραγματοποιήθηκε για να αναλύσει τον τρόπο που λειτούργει το video animation στην κατανόηση ενός αρχιτεκτονικού χώρου, με τίτλο *Moving in filmic spaces*[33] , η χωρική εμπειρία αποτελεί μια μεταβολή της μορφής που αναδύεται μέσα από την κίνηση στο χώρο. Οι εισηγητές αναπτύσσουν την έννοια του *φιλμικού χώρου*[34] , με βάση τρεις βασικές παραμέτρους που είναι η κίνηση της κάμερας, ο τύπος του χώρου και η κίνηση ή όχι του χαρακτήρα. Με αυτό το τριπλό εργαλείο δημιουργούν μια τυπολογία με το παρακάτω σχήμα:

ΚΑΜΕΡΑ:ΧΩΡΟΣ:ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ

Αναλύουν τις κινήσεις της κάμερας με βάση το ίχνος που αυτή χαράσσει σε τρία βασικά σχήματα:

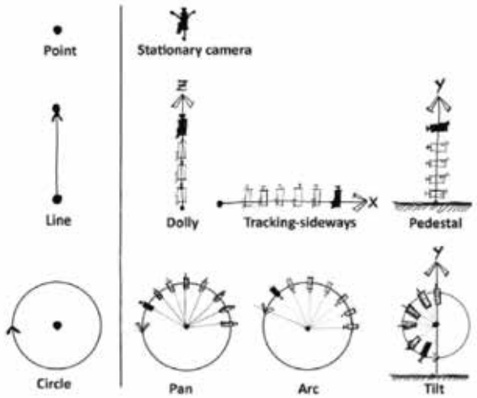
1_σημείο
2_γραμμή
3_κύκλος

Ως *σημείο* αναγνωρίζεται η στατική κάμερα, ως *γραμμή* η κίνηση *truck* (μετακίνηση της κάμερας δεξιά-αριστερά), η κίνηση *pedesta*l (μετακίνηση της κάμερας πάνω-κάτω) και η κίνηση *dolly* (μετακίνηση της κάμερας μπρος- πίσω). Ως *κύκλος* ορίζεται η κίνηση *panoramic* (στροφή της κάμερας δεξιά-αριστερά) και η κίνηση *tilt* (στροφή της κάμερας πάνω κάτω), όπως παρουσιάζεται στο παρακάτω σχεδιάγραμμα.

[33]Maha Zeini Al- Saati-David Botaa and Robert Woodbury, *Moving in filmic spaces*, στο T. Fischer, K. De Biswas, J.J. Ham, R. Naka, W.X. Huang, Beyond Codes and Pixels: *Proceedings of the 17th International Conference on Computer-Aided Architectural Design Research in Asia*, Hong Kong, CAADRIA, 2012, σελ 629-636
[34]στο ίδιο, σελ 629

Αυτές οι βασικές κινήσεις μπορούν να δημιουργήσουν είτε φυσικά ορισμένους χώρους (explicit spaces), είτε χώρους υπαινισσόμενους (implicit spaces), δηλαδή χώρους που δεν ορίζονται φυσικά.

Από αυτές τις βασικές κινήσεις ο Αντρέι Ταρκόφσκι συνήθως βρίσκεται στην κατηγορία τις γραμμής αξιοποιώντας κατά κύριο λόγο δύο από αυτές το **dolly in/out** και το **truck left/right**. Στα δύο επόμενα κεφάλαια θα εξηγήσουμε πρώτα τη λειτουργία της dolly κίνησης που αποτελεί μια κίνηση σταδιακής αλλαγής, αλλά και τη λειτουργία της κίνησης truck που λόγω επανάληψης προσιδιάζει το χαρακτήρα της τελετουργίας, επηρεάζοντας το τι εμφανίζεται εντός κάδρου ή παραμένει εκτός αυτού.



5.3.5 Η αργή κίνηση

Ένα βασικό χαρακτηριστικό της σχέσης χρόνου-χώρου-κίνησης-υποκειμένου στο έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι είναι η υπερβολικά αργή κίνηση. Σύμφωνα με τον Totaro αυτή η αφύσικα αργή κίνηση της κάμερας προς και από τη δράση, δημιουργεί μια αίσθηση *"χρονικής αποξένωσης"*[35], καθώς η ταχύτητα αυτή δε θυμίζει σε τίποτα οποιαδήποτε κίνηση στον φυσικό κόσμο. Δεδομένου όσων αναλύσαμε παραπάνω για την άρρηκτη ενότητα χώρου και χρόνου μπορούμε να προσθέσουμε και την παρατήρηση πως η ταχύτητα αυτή, επηρεάζει και την αντίληψη του χώρου δημιουργώντας μια αίσθηση ανοίκειου. Όσο πιο γρήγορα κινείται η κάμερα τόσο πιο πολύ συμπιέζει των διανυόμενο χώρο και συμπτύσσει το χρόνο. Υπερβολικά αργή κίνηση κάμερας σε συνδυασμό με αργές χειρονομίες των υποκειμένων και την εξαιρετικά ισχνή κινητική τους ενέργεια συνθέτουν ένα κινηματογραφικό χωροχρόνο που προσιδιάζει συνθήκες ονειροπόλησης στην πραγματική ζωή.

Dolly in/out: η κίνηση της μεταβολής

Όπως είπαμε παραπάνω η κίνηση dolly είναι η κάθετη ως προς την οθόνη προσέγγιση ή απομάκρυνση από τη φιλμική δράση. Σε δεύτερο επίπεδο ανάλυσης, που αφορά ειδικότερα τη σχέση χώρου και υποκειμένου που αναλύουμε στην παρούσα εργασία, η αργή κίνηση στον Ταρκόφσκι έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον όταν συγκριθεί με το Μινιμαλισμό ως μουσική κατηγορία. Βασικό χαρακτηριστικό των μουσικών αυτών συνθέσεων είναι η εξαιρετικά περιορισμένη μουσική παλέτα και η λειτουργία της επανάληψης και της παύσης. Παρόλα αυτά όπως παρατηρεί ο Totaro, συγκρίνοντας την εισαγωγή και το τέλος ενός μινιμαλιστικού κομματιού υπάρχει έντονη διαφορά στην ενορχήστρωση, τον τόνο, το ρυθμό και το τέμπο. Βασικό χαρακτηριστικό λοιπόν η *σταδιακή αλλαγή*[36]. Ακριβώς με αυτόν τον τρόπο λειτουργούν στην πλειοψηφία τους και τα μονοπλάνα του Ταρκόφσκι που προσεγγίζουν κάθετα το υποκείμενο με κίνηση dolly in.

Συγκρίνοντας το εναρκτήριο κάδρο ενός τέτοιου μονοπλάνου με το τελικό, παρατηρούμε τις διαφορές που έχουν πραγματοποιηθεί τόσο σε επίπεδο χωρικής αναπαράστασης (κλίμακα, φωτισμός, κάδρο) όσο και σε επίπεδο σταδιακής αλλαγής του χαρακτήρα. Ο θεατής δεν είναι σε θέση να αντιληφθεί αυτή την αλλαγή, κατά τη διάρκεια που αυτή επιτελείται, λόγω της σταδιακής εξέλιξης πάρα μόνο συγκρίνοντας την αρχή και το τέλος. Παράλληλα με την αλλαγή σε χωρικό επίπεδο, συνήθως με βάση την πρόζα που εκείνη την ώρα επενδύει την εικόνα, ο θεατής σταδιακά γίνεται μάρτυρας του πως συγκροτείται ο χαρακτήρας του υποκειμένου μέσα στη δράση της σκηνής. Πρόκειται ουσιαστικά για σκηνές εξομολόγησης των υποκειμένων, είτε λεκτικά αλλά ακόμη και με απλές χειρονομίες. Μέχρι να τελειώσει το πλάνο σεκάνς και να αλλάξει σταδιακά ο φιλμικός χώρος, κάτι μικρό έχει αλλάξει και στο χαρακτήρα του υποκειμένου. Ο Ταρκόφσκι μέσα από τον ειδικό του χειρισμό στο χρόνο, μεταβάλλει σταδιακά το χώρο και το υποκείμενο μαζί.

Truck left/right: η τελετουργική κίνηση

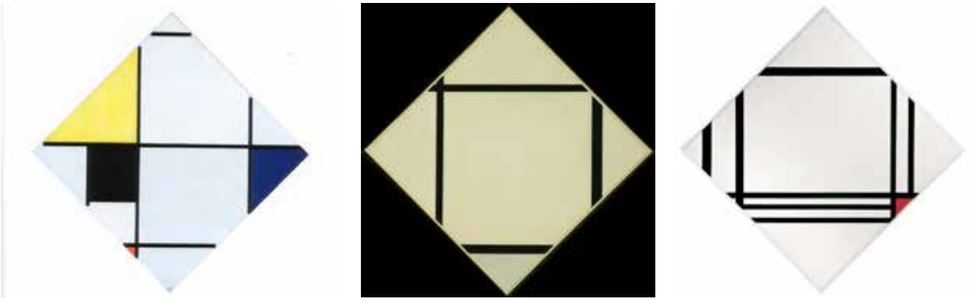
Η κίνηση truck αποτελεί την παράλληλη με την οθόνη και τη δράση κίνηση της μηχανής λήψης. Η κίνηση αυτή όταν συνδυάζεται με την επανάληψη αρχίζει να προσδίδει περαιτέρω νόημα στην κινηματογραφημένη πράξη. Όπως θα δούμε και παρακάτω στην ανάλυση της *Νοσταλγίας*, η παράλληλη ως προς τη δράση, επαναληπτική κίνηση truck της κάμερας προσδίδει την αίσθηση ακριβούς τελετουργίας στη κινηματογραφημένη δράση. Η κάμερα ακολουθώντας με τη γραμμική παλινδρομική της κίνηση τη δράση, ουσιαστικά προσδίδει ένταση και μια αίσθηση επιτελεστικότητας στο γεγονός ανεξάρτητα του περιεχομένου του. Παραδείγματα υπάρχουν πολλά στο έργο του για τη χρήση της συγκεκριμένης κίνησης, η οποία εκτός από την αίσθηση τελετουργίας δημιουργεί και μια άλλου τύπου χωρική περιγραφή, που είναι τα εκτός κάδρου δρώμενα.

[35]Donato Totaro, *Time and the Long Take in The Magnificent Ambersons, Ugetsu and Stalker*, University of Warwick, Department of Film and Television Studies,2001, σελ 248

[36]Donato Totaro, *Time and the Long Take in The Magnificent Ambersons, Ugetsu and Stalker*, University of Warwick, Department of Film and Television Studies,2001, σελ 250

5.3.6 Τα εκτός κάδρου δρώμενα

Με τη χρήση της -παράλληλα προς τη δράση- τεχνικής λήψης του trucking και τοποθετώντας τη δράση των ηρώων του σε δύο ή τρία ως προς το θεατή επίπεδα, γεμίζει με διάρκεια το κάδρο του ενώ παράλληλα διατηρεί την απτή πραγματικότητα του χώρου του. Σημαντικό ρόλο σε αυτό παίζει η λειτουργία των *εκτός-κάδρου δρώμενων*, τα οποία διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην νοηματοδότηση του χώρου στο έργο του Ταρκόφσκι. Βασική λοιπόν σκηνοθετική του προσέγγιση της mise en scène είναι η εμφάνιση και κατόπιν η εξαφάνιση εκτός πλάνου κομματιών της δράσης, γεγονός που συνοδευόμενο από τους εκτός κάδρου ήχους σχηματοποιούν στην φαντασία του θεατή τον *εκτός κάδρου χώρο*. Η χρήση συγκεκριμένα της εξόδου και της κατόπιν επανεμφάνισης μέσα στο κάδρο, αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της δραματικής εξέλιξης στο έργο του Ταρκόφσκι. Το επιτυγχάνει με δύο δυνατούς τρόπους που στηρίζονται στο βάθος πεδίου ενώ αυτό που αλλάζει είναι η στατική η όχι κάμερα.

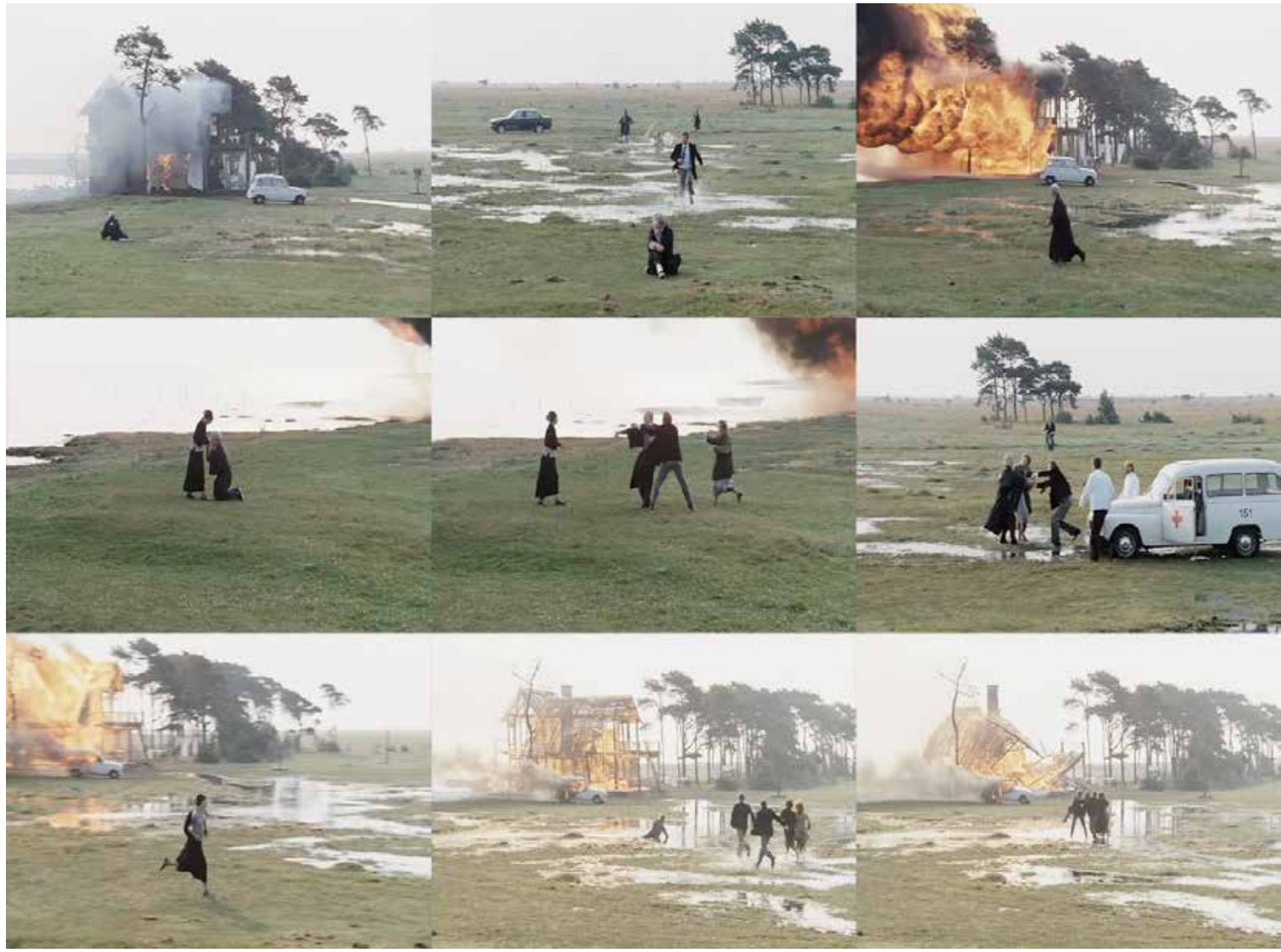


Ο πρώτος τρόπος είναι η χρήση του βάθους πεδίου με στατική κάμερα, το οποίο εκμεταλλεύεται άρδην τόσο για την υποδήλωση της γεωμετρίας του χώρου όσο και την πορεία του χρόνου. Στη αρχή της *Νοσταλγίας* το αυτοκίνητο που κινείται παράλληλα προς την οθόνη χάνεται από τα αριστερά του κάδρου και επανεμφανίζεται από τα αριστερά πηγαίνοντας προς την αντίθετη κατεύθυνση, υποδηλώνοντας την αναστροφή που έκανε εκτός κάδρου. Με αυτή τη χρήση της κίνησης σύμφωνα με τον Juhani Pallasmaa ο Ταρκόφσκι δίνει σχήμα και μορφή στο χώρο εκτός κάδρου, περίπου στην ίδια λογική που οι άκρες στα τετράγωνα του Μοντριάν συνεχίζουν εκτός κάδρου, ενεργοποιώντας τη αντιληπτική ικανότητα του θεατή πάνω στον *εκτός κάδρου χώρο*[37]. Η αντιληπτική αυτή ικανότητα στηρίζεται στην αρχή της *Τελείωσης*[38] που συμπεριλαμβάνεται στις βασικές αρχές της Gestalt και έγκειται στην τάση της αντίληψής μας να γεμίζει τα κενά που υπάρχουν σε μια διάταξη οπτικών στοιχειών .

[37]Juhani Pallasmaa, *The architecture of image, existential space in cinema,* Helsinki, Rakennustieto Publishing, 2007, σελ 76

[38]Εμμανουήλ-Γεώργιος Βακαλό, *Οπτική Σύνταξη: Λειτουργία και παραγωγή μορφών*, Αθήνα, Νεφέλη, 1988, σελ 21

Ο δεύτερος τρόπος είναι η μετωπική αντιμετώπιση της εικόνας, με σταθερό σε διαστάσεις κάδρο αλλά μετακινούμενη κάμερα, παράλληλα με την οθόνη. Παραδείγματα υπάρχουν πολλά στο έργο του για το λεγόμενο τράβελινγκ (ή αλλιώς truck), δηλαδή την παράλληλα μετωπική κίνηση της κάμερας. Θα μπορούσαμε να φανταστούμε μια ουτοπική κατάσταση που η εξέδρα των καθισμάτων ενός θεάτρου μετακινείται δεξιά αριστερά παράλληλα προς τη σκηνή και με αυτόν τον τρόπο εναλλάσσονται τα σκηνικά μπροστά στο θεατή. Ας δούμε το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα σεβασμού της χωροχρονικής ενότητας της αναπαριστώμενης πραγματικότητας, στην προτελευταία σκηνή του έργου *Η Θυσία* του 1986. Στο βάθος, το σπίτι της ιδιαίτερης αυτής οικογένειας έχει αρχίσει να παραδίδεται στις φλόγες, ενώ σε διαδοχικό επίπεδο βάθους ως προς το θεατή στήνεται η δράση των 8 ηθοποιών που παίρνουν μέρος. Το κάδρο είναι σταθερό σε απόσταση, ενώ αρχίζει την αμφίδρομή του μετακίνηση δεξιά-αριστερά. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα κάποιες στιγμές να έχουμε οπτική επαφή με το σπίτι, κάποιες όχι, ενώ αυτό συνεχίζει την εξελικτική παράδοσή του στη φωτιά. Παράλληλα το ανελέητο κυνηγητό που έχει στηθεί από τους ηθοποιούς, στην προσπάθειά τους να πιάσουν τον πατέρα που είναι ο υπαίτιος, υπόκειται και αυτό στην ίδια κατά βούληση της κάμερας εμφάνιση ή όχι στο κάδρο.



5.3.7 Επανάληψη

Μέχρι στιγμής αναλύσαμε τις προεκτάσεις που έχει η παράμετρος του χρόνου στο έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι με βασικότερες αυτές τις κίνησης και της ταχύτητας. Μια τρίτη βασική παράμετρος που θα μας εισάγει στον εντοπισμό των μοτίβων που αναζητούμε είναι η επανάληψη που αποτελεί βασικό συγκροτητικό παράγοντα τόσο των χωρικών μοτίβων όσο και της ταυτότητας των υπό μελέτη υποκειμένων. Η επανάληψη ενός αντικειμένου η μίας δράσης στην οθόνη δημιουργεί έναν εσωτερικό ρυθμό φτάνοντας σε μία οριακή κατάσταση που το σημείο του αντικειμένου αρχίζει να απομακρύνεται από το ορατό του σημαινόμενο. *"... η επανάληψη αποδυναμώνει τα υλικά νοήματα και υπογραμμίζει τα αφηρημένα, λογικά ή συνειρμικά νοήματα"*[39], υποστηρίζει ο θεωρητικός της σημειωτικής Γιούρι Λότμαν. Η επανάληψη παίζει βασικό ρόλο στην εγκαθίδρυση της χωρικότητας και στην χωροθέτηση των δράσεών μας στο χώρο. Σύμφωνα με την ψυχανάλυση ένα συγκεκριμένο είδος βιώματος ή εμπειρίας μπορεί αρχικά να τοποθετηθεί σε οποιαδήποτε χωρική συνθήκη. *"Χρειάζεται καιρός και επανειλημμένες εμπειρίες ταυτόσημων βιωμάτων για να αντιστοιχηθεί κάποια χωρικότητα σε κάποια εμπειρία"*[40].

Η αναζήτηση χωρικών μοτίβων και η σχέση τους με τη συγκρότηση της ταυτότητας του υποκειμένου είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη λειτουργία της επανάληψης σε πολλαπλά επίπεδα. Δεδομένου πως ο τρόπος αναπαράστασης του χώρου σε σχέση με το υποκείμενο θα αναλυθεί με εργαλείο το κινηματογραφικό απαράτους, η χρήση της επανάληψης μελετάται τόσο σε επίπεδο πλάνου αλλά κυρίως σε επίπεδο μοντάζ ούτως ώστε να εγκαθιδρύσει τα αντίστοιχα νοήματα στη σχέση χώρου-χρήστη. Σε αυτό το σημείο πρέπει να διευκρινιστεί πως όπως επισημάναμε στην εισαγωγή, το έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι είναι κατάλληλο για τη συγκεκριμένη μελέτη καθώς τα μοτίβα που χρησιμοποιεί μπορούν να εντοπιστούν στο σύνολο του έργου του και όχι απαραίτητα σε ένα μόνο φιλμ. Η λειτουργία της επανάληψης διατρέχει τις εικόνες του στο σύνολό τους. Αυτό μας εισάγει πλέον στην αναζήτηση των μοτίβων που συνδέουν άρρηκτα το χώρο με το χρήστη στο έργο του.

[39]Γιούρι Λότμαν, *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*, Αθήνα, Θεωρία, 1982, σελ. 73-74

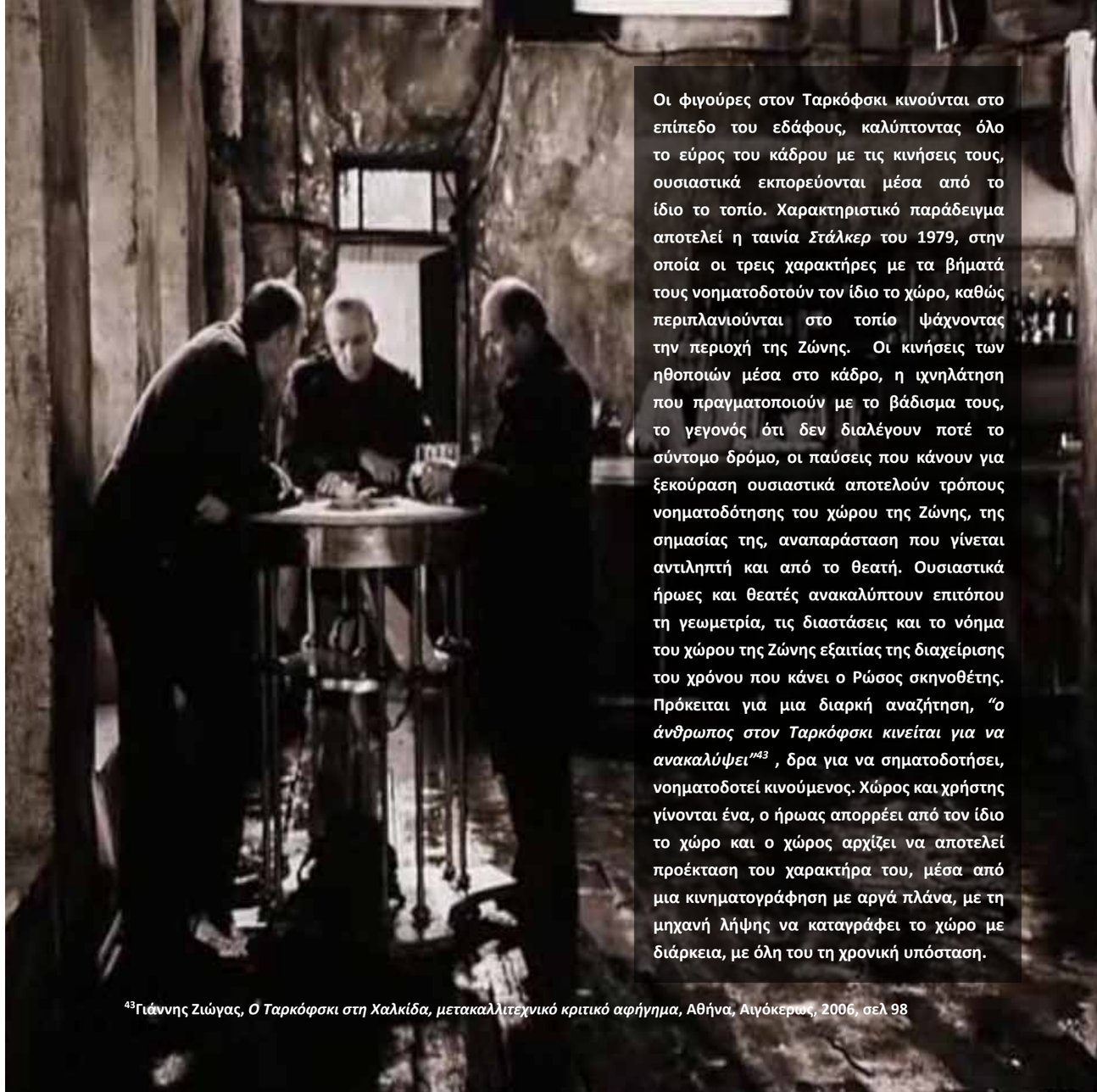
[40]Νίκος Σιδέρης, *Σημειώσεις για τη γένεση και εξέλιξη της αναπαράστασης του χώρου*, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, Ιανουάριος 2006, σελ 10

6. Χώρος και χρήστης- τα φιλμικά υποκείμενα

Έχουμε αναλύσει διεξοδικά τον τρόπο που ο Ρώσος σκηνοθέτης κατασκευάζει τη χωρικότητα στο έργο του. Σε αυτό το σημείο μπορεί να γίνει μια γενική εισαγωγή στο τρόπο που τα φιλμικά του υποκείμενα εγγράφονται στο χώρο. Τα φιλμικά υποκείμενα των ταινιών του Ταρκόφσκι δεν παρουσιάζονται σαν φιγούρες μπροστά σε μια αρχιτεκτονική σκηνή, αντιθέτως ο χώρος και τα υποκείμενα που δρουν σε αυτόν μοιάζουν να έχουν κατασκευαστεί από το ίδιο υλικό, ένα υλικό που διαβρώνεται μέχρι την τελική κατάσταση, έναν *"οριζόντιο θάνατο"*[41], σύμφωνα με τον Bachelard. Οι χαρακτήρες του μοιάζουν να είναι ενσωματωμένοι μέσα στο σκηνικό χώρο και οι εξωτερικοί χώροι μοιάζουν να εκφράζουν τον εσωτερικό ψυχικό κόσμο των χαρακτήρων. Υποκείμενο και χώρος είναι ΕΝΑ μέσα στο χρόνο. Μοιάζει σαν κάθε χαρακτήρας του να συμπυκνώνεται σε μια φιγούρα, που σχηματίζοντας ένα κλειστό περίγραμμα μέσα στο χώρο, αναζητά, επιδιώκει, αναρωτιέται. Τα υποκείμενα στο έργο του συγκροτούνται με βάση την αναζήτηση της δικής τους αλήθειας που κάθε φορά παίρνει άλλη μορφή, αλλά πάντα αποτελεί μια αλήθεια. Τα παιδικά χρόνια, η πίστη, η νοσταλγία της πατρίδας αποτελούν έννοιες που τα υποκείμενα του Ταρκόφσκι αναζητούν περιπλανώμενοι μέσα στο φιλμικό χώρο. Ο εξωτερικός χώρος μοιάζει με προέκταση του χαρακτήρα τους αλλά και συγκροτητικό παράγοντα της ταυτότητάς τους. Οι φιγούρες του κινούνται πάντα στο επίπεδο του εδάφους και κοιτούν ευθεία μπροστά. Τα υποκείμενα γίνονται ένα με τον χώρο που τους περιβάλλει, κυλιούνται στη λάσπη, ξαπλώνουν πάνω στα νερά σε μια συνθήκη που θυμίζει στάση λύτρωσης. Παραδίδονται στο τοπίο από το οποίο και εκπορεύονται. Οι ήρωες στο έργο του Ταρκόφσκι εμφανίζονται σαν φιγούρες μες το κάδρο, φιγούρες που κινούνται σε ένα χώρο χωρίς ορίζοντα, φιγούρες που γίνονται *φορείς ιδεών*[42].

[41]Gaston Bachelard, *Water and dreams*, σελ 6 στο Juhani Pallasmaa, *The architecture of image, existential space in cinema*, Helsinki, Rakennustieto Publishing, 2007, σελ 29

[42]Γιάννης Ζιώγας, *Ο Ταρκόφσκι στη Χαλκίδα, μετακαλλιτεχνικό κριτικό αφήγημα*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2006, σελ 96



Οι φιγούρες στον Ταρκόφσκι κινούνται στο επίπεδο του εδάφους, καλύπτοντας όλο το εύρος του κάδρου με τις κινήσεις τους, ουσιαστικά εκπορεύονται μέσα από το ίδιο το τοπίο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ταινία *Στάλκερ* του 1979, στην οποία οι τρεις χαρακτήρες με τα βήματά τους νοηματοδοτούν τον ίδιο το χώρο, καθώς περιπλανιούνται στο τοπίο ψάχνοντας την περιοχή της Ζώνης. Οι κινήσεις των ηθοποιών μέσα στο κάδρο, η ιχνηλάτηση που πραγματοποιούν με το βάδισμα τους, το γεγονός ότι δεν διαλέγουν ποτέ το σύντομο δρόμο, οι παύσεις που κάνουν για ξεκούραση ουσιαστικά αποτελούν τρόπους νοηματοδότησης του χώρου της Ζώνης, της σημασίας της, αναπαράσταση που γίνεται αντιληπτή και από το θεατή. Ουσιαστικά ήρωες και θεατές ανακαλύπτουν επιτόπου τη γεωμετρία, τις διαστάσεις και το νόημα του χώρου της Ζώνης εξαιτίας της διαχείρισης του χρόνου που κάνει ο Ρώσος σκηνοθέτης. Πρόκειται για μια διαρκή αναζήτηση, *"ο άνθρωπος στον Ταρκόφσκι κινείται για να ανακαλύψει"*[43] , δρα για να σηματοδοτήσει, νοηματοδοτεί κινούμενος. Χώρος και χρήστης γίνονται ένα, ο ήρωας απορρέει από τον ίδιο το χώρο και ο χώρος αρχίζει να αποτελεί προέκταση του χαρακτήρα του, μέσα από μια κινηματογράφηση με αργά πλάνα, με τη μηχανή λήψης να καταγράφει το χώρο με διάρκεια, με όλη του τη χρονική υπόσταση.

[43]Γιάννης Ζιώγας, *Ο Ταρκόφσκι στη Χαλκίδα, μετακαλλιτεχνικό κριτικό αφήγημα*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2006, σελ 98

Στον *Καθρέφτη* η μητέρα που κάθεται στο φράχτη του πατρικού σπιτιού ατενίζοντας το δάσος του Ιγνάτιεβο, συγκροτούμενη ως ένα υποκείμενο που περιμένει έναν πατέρα-σύζυγο που δεν έρχεται, ουσιαστικά γίνεται ένα με το τοπίο, με τον αέρα που έρχεται ορμητικά προς τα πάνω της, με τη σιωπή του τόπου. Στο *Στάλκερ* ο Οδηγός με το Συγγραφέα και τον Επιστήμονα όταν κάνουν μια στάση στο ταξίδι τους για να ξεκουραστούν, ξαπλώνουν πάνω στο νερό, παραδίδονται στο βρεγμένο τοπίο φτάνοντας ταυτόχρονα σε μια απόλυτη αποδοχή ο ένας του άλλου, μονιάζουν μέσα στο τοπίο και μεταξύ τους. Στη *Νοσταλγία* ο ποιητής αναπολεί την πατρίδα του και το σπίτι του στη Ρωσία, περιπλανώμενος σε κάποια ερείπια της Ιταλικής υπαίθρου σκέφτεται το σπίτι του, τη γυναίκα του. Στον Ταρκόφσκι το τοπίο ενοποιείται με τον άνθρωπο. Το σώμα των υποκειμένων χωνεύεται μέσα στην απεραντοσύνη των πραγμάτων. *"Ορίζοντας και άνθρωπος γίνονται ένα".*[44]

[44]Γιάννης Ζιώγας, *Ο Ταρκόφσκι στη Χαλκίδα, μετακαλλιτεχνικό κριτικό αφήγημα*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2006, σελ 100

7_Μοτίβα

Ένα αντικείμενο αποτελεί σύμβολο όταν εμφανίζεται με την ίδια μορφή και έχει πάντα το ίδιο νόημα. Σε αντίθεση με διάφορες αναλύσεις που χαρακτηρίζουν το έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι ως συμβολικό, εκείνος, αρνείται κάθε ύπαρξη συμβολισμού και αγκυρωμένων νοημάτων πάνω σε εικόνες και χαρακτηρίζει τις εικόνες του ως *μετωνυμίες*. Όπως εξηγεί ο Ζιώγας, τα ίδια απτά αντικείμενα ή καταστάσεις τοποθετημένα σε διαφορετικούς χώρους αποκτούν διαφορετικό νόημα. Συνεπώς οι εικόνες του αποτελούν ουσιαστικά κινητούς κώδικες, μετωνυμίες και μεταφορές, μέσα σε ένα εννοιολογικό πλαίσιο με τεράστιο βάθος που οριοθετεί τον μεταφυσικό κόσμο του Ταρκόφσκι. Στα πλάνα του η εικόνα ναι μεν λειτουργεί μετωπικά, αλλά παράλληλα επειδή διαθέτει χρονικό και εννοιολογικό βάθος, μοιάζει να μην τελειώνει ποτέ στο ορατό κάδρο αλλά να συνεχίζει και έξω από αυτό. Εικόνες όπως ο σκύλος, το γάλα που χύνεται, το δέντρο, το νερό, η φωτιά, το σπίτι αποτελούν μοτίβα που επανέρχονται στο έργο του κάθε φορά ως πρωτοειδομένα, μη αποσκοπώντας να αγκυρωθούν σε ένα συγκεκριμένο νόημα και να παγιωθούν ως σύμβολα. Σημασία δηλαδή δεν έχει αν η κανάτα με το γάλα που χύνεται συμβολίζει τη χαμένη αθωότητα ή τα παιδικά χρόνια , αλλά το γεγονός ότι ο θεατής βλέποντας την εικόνα της κανάτας, αντιλαμβανόμενος την επανάληψή της στο έργο αλλά και οριοθετώντας τη στο γενικό πλαίσιο αναφοράς της σημειωτικής του Ταρκόφσκι, αρχίζει να αντιλαμβάνεται αυτές τις επαναλαμβανόμενες εικόνες ως μέρος της συγκρότησης της ταυτότητας του χαρακτήρα κατά τη διάρκεια του φιλμ.

Με αυτόν τον τρόπο ο Ταρκόφσκι μοιάζει να επιχειρεί έναν τύπο εσωτερικού μοντάζ του έργου του, κατασκευάζοντας κάποιες *συνθήκες-μοτίβα* που αφορούν τη σχέση των υποκειμένων με το χώρο στον οποίο δρουν. Στην παρούσα μελέτη, η ανάλυση των μοτίβων στο έργο του σκηνοθέτη δεν αποσκοπεί στην επεξήγηση της ερμηνείας τους αλλά στον συσχετισμό τους με την ταυτότητα και την ψυχική κατάσταση του ήρωα όταν δρα μέσα στο χώρο.

7.1 Leitmotiv

Το μοτίβο γενικά είναι μια σύντομη ιδέα η ένα σύντομο καλλιτεχνικό στοιχείο, π.χ. χρώμα η απόχρωση, σύμβολο κοκ. Το *καθοδηγητικό μοτίβο* (*leitmotiv*), είναι ένα μοτίβο το οποίο συνδέεται με ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, αντικείμενο ή αφηρημένη έννοια, για παράδειγμα ένα συγκεκριμένο μουσικό θέμα όταν ένας συγκεκριμένος ηθοποιός εμφανίζεται στη σκηνή. Τα καθοδηγητικά μοτίβα μπορούν να παρουσιαστούν στην αυθεντική τους μορφή (συνήθως όταν ακούγονται για πρώτη φορά), παραλλαγμένα ή σε συνδυασμό με άλλα. Η χρήση τους έγκειται στο να λειτουργούν σαν υπενθύμιση του στοιχείου με το οποίο ταυτίζονται στο υποσυνείδητο του ακροατή και σαν δομικό υλικό, το οποίο βοηθάει στη μορφολογική ενότητα του δράματος. Η πρώτη χρήση του όρου έγινε σε όπερες του Richard Wagner για να περιγράψει μια επαναλαμβανόμενη μελωδία που σχετίζεται με ένα συγκεκριμένο χαρακτήρα, αντικείμενο, μέρος ή ιδέα. Βασικά χαρακτηριστικά του leitmotiv είναι ότι είναι μικρό σε διάρκεια, διακριτό και σταθερό.

Η βασικότερη λειτουργία του leitmotiv στην κινηματογραφική αφήγηση είναι πως αποτελεί ένδειξη ενός προσώπου ή αντικειμένου που υπάρχει στη σκηνή αλλά βρίσκεται εκτός κάδρου. Ο θεατής ακούγοντας το συγκεκριμένο μοτίβο που αντιστοιχεί στο συγκεκριμένο υποκείμενο συνειρμικά περιμένει την είσοδο του στο κάδρο. Κάπως έτσι μπορούμε να πούμε ότι λειτουργούν και τα leitmotivs και στο έργο του Ταρκόφσκι τα οποία βέβαια δεν αναφέρονται αποκλειστικά στον ηχητικό κόσμο αλλά αφορούν αντικείμενα, ήχους, κινήσεις ή στάσεις των υποκειμένων αλλά και ποιότητες χώρων.

8_ Οι σχέσεις χώρου-υποκειμένου ως χωρικά μοτίβα

Όπως θα αποδειχτεί και μέσα από την ανάλυση το έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι βρίθει από κάποιους χώρους, αλλά και από σχέσεις των υποκειμένων με τους χώρους αυτούς που επανέρχονται μέσα στο έργο του συγκροτώντας τα λεγόμενα χωρικά μοτίβα. Μετά από παρατήρηση του συνόλου της φιλμογραφίας του παραθέτονται τα εξής, ενώ μέσα από την ανάλυση της *Νοσταλγίας*, κάποια από αυτά θα σχολιαστούν περαιτέρω συγκροτώντας τα *χωρικά leitmotïvs* που περιγράφουν τα χώρο-υποκείμενα της ανάλυσης.

8.1 Χωρικά μοτίβα

Ο χώρος του ονείρου

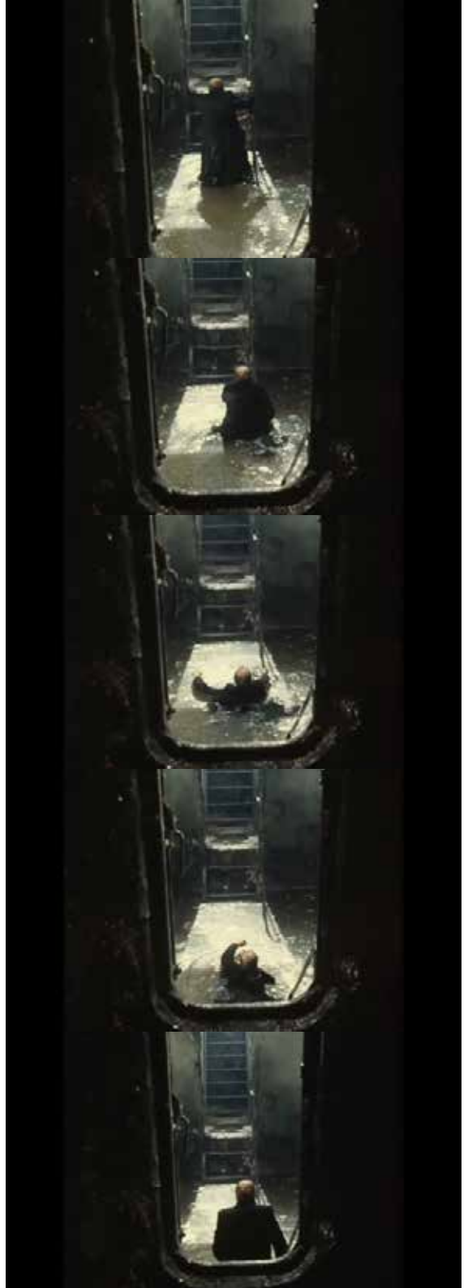
Ο ονειρικός χώρος αποτελεί βασικό μοτίβο της συγκρότησης του αφηγηματικού κόσμου του Αντρέι Ταρκόφσκι. Σε όλες τις ταινίες του ανεξαιρέτως, ο θεατής γίνεται μάρτυρας του εσωτερικού κόσμου των ηρώων μέσα από τη χωρική εγκατάσταση των ονείρων τους. Η έννοια της διπλής χωρικότητας, που θα σχολιάσουμε εκτενέστερα παρακάτω, συγκροτεί όλα του τα φιλμικά υποκείμενα. Είτε το όνειρο αφορά τη νοσταλγία, είτε παλιές αναμνήσεις, η παρεμβολή του ανάμεσα στους «πραγματικούς χώρους» είναι πάντα σημαίνουσα για την ταυτότητα των χαρακτήρων. Οι χώροι των ονείρων απεικονίζουν την συναισθηματική, εσωτερική κατάσταση του ήρωα, τον χώρο του ασυνειδήτου, τον χώρο της ψυχής του. Η ακατάστατη αφήγηση αναφέρεται στο μη γραμμικό χρόνο της ασυνείδητης εμπειρίας του. Στον χώρο του ασυνείδητου ο χρόνος δεν είναι οργανωτής, δεν υπάρχει αλληλουχία, αλλά συνύπαρξη των πάντων.

Ο χώρος του σπιτιού

"...το σπίτι είναι το καταφύγιο της ονειροπόλησης, το σπίτι προστατεύει τον ονειροπόλο, μας επιτρέπει να ονειρευόμαστε εν ειρήνη"[45] . Ο χώρος του σπιτιού αποτελεί ένα αρχετυπικό μοτίβο στο έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι. Στο ύστερο έργο του από τον *Καθρέφτη* και μετά ο χώρος του σπιτιού αποτελεί βασικό σημείο αναφοράς των υποκειμένων του. Όπως και στη *Νοσταλγία* που θα αναλύσουμε έτσι και στον *Καθρέφτη* αλλά και στη *Θυσία* το σπίτι αποτελεί βασικό χώρο δράσης και έκφρασης των υποκειμένων.

Ο *Καθρέφτης* συγκεκριμένα είναι μια ταινία που ουσιαστικά λέει την ιστορία του ίδιου του παιδικού σπιτιού του σκηνοθέτη. Ο χώρος του σπιτιού, το οποίο είναι όντως το παιδικό σπίτι όπου μεγάλωσε ο σκηνοθέτης και το οποίο ανακατασκεύασε για τις ανάγκες της ταινίας, αποτελεί επίκεντρο της αφήγησης. Ο χώρος του "*πρώτου*" σπιτιού σαν πρακτική κατοίκησης αποτελεί έναν αρχετυπικό, πρωτόλειο τόπο που συμπυκνώνει μέσα του χαρακτηριστικά μοτίβα και συμπεριφορές που υποδηλώνουν τον τρόπο με τον οποίο βιώνουμε, οικειοποιούμαστε και νοηματοδοτούμε τον μετέπειτα χώρο μας. Αποτελώντας ένα αρχετυπικό χώρο κατοίκησης, το σπίτι των παιδικών μας χρόνων, επανέρχεται μέσα από λεπτομερείς εικόνες, αμετάκλητες, εγχάρακτες και παγιωμένες που κατοικούν πλέον στον χώρο της μνήμης. *"Επειδή έχουν ξαναβιωθεί σαν ονειροπολήσεις οι αναμνήσεις των παλιών μας σπιτιών, γι' αυτό τα σπίτια του παρελθόντος παραμένουν άφθαρτα μέσα μας"*[46]. Αυτό τονίζεται κατά τη διάρκεια του φιλμ μέσα από τη συνεχή αντιπαραβολή του παιδικού σπιτιού στον αγρό και του σημερινού σπιτιού του σκηνοθέτη στο παρόν. Το παλιό σπίτι αναπαρίσταται σαν μόλις κάποιος να "βγήκε από το δωμάτιο", το τραπέζι χρησιμοποιημένο, το γάλα χυμένο στο πάτωμα και το σκυλί να το πίνει, η κανάτα με το νερό γεμάτη, η μάνα στο παράθυρο τα λουλούδια στο βάζο και όλο αυτό κινηματογραφημένο με πολύ αργή κίνηση κάμερας που διατρέχει τους χώρους σαν έναν άνθρωπο που ονειρεύεται και βαδίζει αργά μέσα σε μια οικεία ανάμνηση, στο σπίτι των παιδικών του χρόνων. Αντιθέτως το νέο σπίτι είναι άδειο από ζωή και φθαρμένο από το χρόνο καθώς ο πρωταγωνιστής αδιαφορεί για αυτό όπως και για τη σημερινή ζωή του.

[45]Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, Αθήνα: Χατζηνικολή, 1982, σελ.43
[46]στο ίδιο, σελ 33



Ο κλειστός διαβρωμένος-πλημμυρισμένος χώρος

Τα παραδείγματα κλειστών πλημμυρισμένων από νερό χώρων αποτελούν χαρακτηριστικό σκηνικό στη φιλμογραφία του Αντρέι Ταρκόφσκι. Τόσο στο *Στάλκερ* όσο και στη *Νοσταλγία*, οι κλειστοί χώροι κατακλύζονται από νερό, μέσα στο οποίο τα φιλμικά υποκείμενα ξαπλώνουν, βυθίζονται, περπατάνε. Σημασία δεν έχει η σημασιοδότηση του νερού στους φιλμικούς χώρους του Ταρκόφσκι, αλλά ότι η επανάληψή του μέσα στο έργο αρχίζει να συγκροτεί ένα χωρικό λεξιλόγιο περιγραφής των υποκειμένων του. Σε στιγμές μεγάλης ψυχικής φόρτισης, ή πριν από μια σημαντική στιγμή, οι ήρωες βυθίζονται στο νερό, περνούν μέσα από αυτό. Στο *Στάλκερ* η τελική δοκιμασία πριν εισέλθουν στο Δωμάτιο αναφέρεται στη διάσχιση ενός σκοτεινού, υγρού τούνελ, το οποίο μέσα από κλήρο αποφασίζεται να διασχίσει πρώτος ο Συγγραφέας. Η δοκιμασία αυτή, όπως θα δούμε παρακάτω μοιάζει λίγο με τη δοκιμασία την οποία αναλαμβάνει και ο ποιητής στη Νοσταλγία, να μεταφέρει ένα αναμμένο κερί από τη μια άκρη κάποιων άδειων ιαματικών λουτρών στην άλλη. Στην αρχή δειλιάζει αλλά ξεκινά σιγά σιγά να περπατά. Όπως λέει ο Στάλκερ *"Το υγρό τούνελ είναι η πιο σκληρή δοκιμασία της Ζώνης"*. Σε μια σχεδόν 10' διάρκειας σκηνή η κάμερα ακολουθεί το Συγγραφέα σε αυτό το μονοπάτι που ουσιαστικά θα τον μετατρέψει από υποκείμενο αμφισβήτησης σε υποκείμενο που πιστεύει.

Η εξαιρετικά αργή ταχύτητα με την οποία διασχίζει την απόσταση, προσιδιάζει μια ταχύτητα τελετουργίας μύησης, ενώ ενδεικτική είναι η χρήση του φωτισμού στην κατασκευή του ρυθμού της μετάβασης. Ανά κάποια βήματα ο Συγγραφέας λούζεται από το φως που μπαίνει από τους φεγγίτες, ενώ κατόπιν βυθίζεται στο σκοτάδι. Η εναλλαγή αυτή επισημαίνει την αμφιβολία του ακόμα και για τις ίδιες του τις πράξεις. Τελικά φτάνει στο τέρμα. Εκεί τον περιμένει η τελευταία δοκιμασία για να φτάσει στο Δωμάτιο καθώς πρέπει να βυθιστεί στο νερό για να διασχίσει ένα πλημυρισμένο χώρο. Αυτή η βύθιση ουσιαστικά αποτελεί το τελευταίο πέρασμα από την αμφιβολία στην πίστη.

Ο χώρος του καθρέφτη

Ο Φουκώ συνδέει τις ετεροτοπίες με το χρόνο, όπως ορίζεται από τον κάθε τόπο και τις λειτουργίες που τελούνται σε αυτόν και διαπιστώνει τη δυνατότητά τους να αντιπαραθέσουν σε έναν πραγματικό τόπο πολλούς χώρους, πολλές θέσεις, οι οποίες από μόνες τους είναι ασύμβατες[47]. Ο καθρέφτης και ο χώρος που αυτός παράγει αποτελούν βασικό σημείο αναφοράς των ταρκοφσκικών υποκειμένων. Στις περισσότερες εικόνες του χρησιμοποιεί τις αντανακλάσεις και την δυαδικότητα σε μεγάλο βαθμό. Τα πρόσωπα των έργων του συνήθως συνδέονται ανά δυάδες. Στον *Καθρέφτη* η σύζυγος καθρεφτίζεται στην μητέρα του αφηγητή, το παρόν στο παρελθόν, ο αφηγητής - σκηνοθέτης στο παιδί που ήταν κάποτε, η προσωπική μνήμη στη συλλογική. Είναι χαρακτηριστική η σκηνή όπου η νέα γυναίκα κοιτώντας στον καθρέφτη το είδωλο της, βλέπει μια ηλικιωμένη γυναίκα, την μητέρα του σκηνοθέτη. Στη *Νοσταλγία* όπως θα δούμε ο ποιητής βλέπει στο είδωλο του το πρόσωπο του Ντομένικο. Τα πρόσωπα κοιτάζονται σε καθρέφτες και οι χώροι αντικατοπτρίζονται, με αποτέλεσμα τον πολλαπλασιασμό του χώρου. Οι εικόνες διπλασιάζονται, υπάρχουν σε αντίγραφα, δεν εμφανίζονται στιγμιαία στην ταινία, αλλά υπάρχουν συγχρόνως σε διαφορετικούς χώρους. Ο χώρος που παράγεται διαμέσου του αντικατοπτρισμού δε μας ενδιαφέρει λόγω του πραγματικού χώρου που αντανακλάται, αλλά λόγω του μεταφορικού κόσμου που συγκροτεί το υποκείμενο που αντικατοπτρίζεται.

[47]Μισέλ Φουκώ, *Ομιλίες και Γραπτά 1984*, *Περί αλλοτινών χώρων* (διάλεξη στη λέσχη αρχιτεκτονικών μελετών, 14 Μαρτίου 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, τεύχος 5ο, Οκτώβριος 1984, σελ 47

8.2 Μοτίβα σωματικών σχέσεων με το χώρο

Εκτός από μοτίβα χώρων, δεδομένου ότι μελετούμε το πώς συγκροτείται ένας χαρακτήρας μέσα από χωρικούς προσδιορισμούς, πρέπει να γίνει αναφορά σε κάποια μοτίβα σχέσεων σωματικής στάσης των υποκειμένων με το χώρο στον οποίο δρουν.

Το γκρο πλαν

Παρόλο που ο Ταρκόφσκι συνήθως στέκεται σε μεγάλη απόσταση από τη δράση που κινηματογραφεί αυτό δεν τον εμποδίζει να χρησιμοποιεί σε μεγάλο εύρος το λεγόμενο γκρο πλαν. Μάλιστα πολύ συχνά για κάποια από τα γκρο πλαν του έκανε χρήση τηλεφακών από πολύ μακρινές αποστάσεις προκειμένου να διατηρήσει μια ψυχολογική απόσταση από τον ηθοποιό/ήρωα[48]. Το γκρο πλαν είναι το πλάνο στο οποίο το πρόσωπο ενός υποκειμένου καλύπτει όλο το εύρος του κάδρου. Παρόλο που ο χώρος αποκρύπτεται από το κάδρο τα πρόσωπα των χαρακτήρων του Ταρκόφσκι γίνονται αντανάκλαση του τοπίου που δε βλέπουμε εισάγοντας έτσι τη λογική του γκρο πλαν προσώπου ως *χωρική μονάδα*[49] . Σύμφωνα με τον Lewis Jacobs, οι όροι μακρινό, μεσαίο και γκρο πλάνο αναφέρονται στην απόσταση μεταξύ κειμένου και θεματικού υλικού, καθώς κάθε μία θέση αντιστοιχεί σε ένα διαφορετικό μέρος της χωρικής πραγματικότητας[50]. Άρα σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης μπορούμε να πούμε πως το γκρο πλαν αποτελεί ένα είδος χώρου. Στην ταινία *Στάλκερ* καθώς τσακώνονται ο Στάλκερ ξεκινά σταδιακά να απογοητεύεται και ξεκινά να τους μιλά για τη Ζώνη. Το κάδρο παραμένει σταθερό σε γκρο πλαν στο πρόσωπό του καθώς αυτός μιλά για τη Ζώνη. *" Όταν κάποιος εισέρχεται στη Ζώνη όλα μπαίνουν σε κίνηση"*, αναφέρει. Όσο τους μιλά το σφικτά καδραρισμένο πρόσωπό του μετατρέπεται σε τοπίο, γίνεται χώρος, γίνεται η ίδια η Ζώνη. *"Αυτή είναι η Ζώνη"*, τους λέει και συνεχίζει *"Οτι συμβαίνει στη Ζώνη δεν εξαρτάται από εκείνη, αλλά από μας".* Τα λόγια αυτά του Στάλκερ εντείνουν την αίσθηση πως ο χώρος της Ζώνης δεν είναι ένας αυθύπαρκτος χώρος, αλλά άρρηκτα συνδεδεμένος με την ταυτότητα των υποκειμένων που εισέρχονται μέσα της. Ουσιαστικά το πρόσωπο των υποκειμένων μέσα από τη λειτουργία του γκρο πλαν γίνεται το ίδιο χώρος και τοπίο συναισθημάτων.

[48]Juhani Pallasmaa, *The architecture of image, existential space in cinema*, Helsinki, Rakennustieto Publishing, 2007, σελ 75

[49]Υφαντή Μαρία, Διπλωματική Εργασία, *Κινηματογραφικός χώρος και θεατρική σκηνή: ψευδαίσθηση και σύμβαση,* ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2010, σελ 36

[50]Lewis Jacobs, *Τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου*, Αθήνα, Καθρέφτης, 1999,σελ 68

Η ξαπλωμένη φιγούρα

Κλασσικό μοτίβο σχέσης με το χώρο αποτελεί η ξαπλωμένη φιγούρα στο έργο του Ρώσου σκηνοθέτη. Σε όλα τα έργα του τα φιλμικά υποκείμενα σε κάποια στιγμή της δράσης ξαπλώνουν στο δάπεδο. Η χρήση του συγκεκριμένου μοτίβου όσον αφορά στην αφήγηση προφανώς δε διαδραματίζει τον ίδιο ρόλο, ούτε σκοπός της παρατήρησης είναι η αγκύρωση ενός συγκεκριμένου νοήματος σε αυτή τη χωρική σχέση, δεδομένου όμως ότι αναζητούμε σχέσεις με το χώρο, η επανάληψη της συγκεκριμένης σωματικής χειρονομίας χρήζει σχολιασμού. Στο *Στάλκερ* η τριάδα ξαπλώνει για να αναπαυτεί και η ανάπαυλα αυτή θα σημάνει και την προσωρινή συμφιλίωσή τους. Η γυναίκα του Στάλκερ θα ξαπλώσει κάτω σε μια στιγμή έντονης νευρικότητας και απόγνωσης. Στη *Νοσταλγία* ο ποιητής ξαπλώνει αρκετές φορές και η στάση αυτή συνήθως τον εισάγει στο χώρο των ονείρων του. Η στάση της οριζοντίωσης επανέρχεται συνεχώς. *"Οι χαρακτήρες στον Ταρκόφσκι πέφτουν, γλιστρούν και ξαπλώνουν συνεχώς, συνήθως σε μια ένδειξη προσωπικής ανακάλυψης, πνευματικής διέγερσης ή αλλαγή κατάστασης, ενώ κάποιες φορές σε ένδειξη ταπεινότητας, χαρακτηριστικό που οι περισσότεροι στην αρχή δεν κατέχουν"*[51].

Η ακίνητη φιγούρα

"Οι φιγούρες στους χώρους και τα τοπία του Ταρκόφσκι είναι συνήθως ακίνητες και στραμμένες προς την κάμερα με ένα τρόπο που προσιδιάζει τη λογική της νεκρής φύσης"[52] , υποστηρίζει ο αρχιτέκτονας Juhani Pallasmaa, σχολιάζοντας το μοτίβο της ακίνητης φιγούρας στο έργο του Ρώσου σκηνοθέτη. Τα υποκείμενα συγχέονται με το χώρο που τα περιβάλλει, ακινητοποιούνται μέσα σε αυτόν. Η αργές κινήσεις τις κάμερας προς αυτούς εντείνουν την παγιωμένη σχέση τους με το χώρο ενώ η μηδενική πολλές φορές φιλμική δράση προσελκύει όλο το ενδιαφέρον στη σταδιακή μεταβολή του χαρακτήρα τους.

[51]Vida Johnson and Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, σελ 219

[52]Juhani Pallasmaa, *The architecture of image, existential space in cinema*, Helsinki, Rakennustieto Publishing, 2007, σελ 75

9_ φιλμική ανάλυση _ πείραμα

Νοσταλγία

Με βάση τα χωρικά αλλά και χρονικά εργαλεία, μοτίβα και σχέσεις που περιγράφηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια θα επιχειρηθεί τώρα η περιγραφή των φιλμικών υποκειμένων στο έργο *Νοσταλγία* και η συγκρότηση των χώρο-υποκειμένων με βάση το συνδυασμό χωρικών και χαρακτηρολογικών προσδιορισμών.

9.1 Σύνοψη

Τα τρία βασικά υποκείμενα του συγκεκριμένου φιλμ είναι ο Ρώσος ποιητής Αντρέι Γκορτσάκοφ, η διερμηνέας και οδηγός του Ευγενία και τέλος ο τρελός ερημίτης που συναντούν στο ταξίδι τους, ο Ντομένικο. Η τριαδικότητα των υποκειμένων προσιδιάζει αυτή του Στάλκερ. Γεγονός είναι πως όλα τα ταρκοφσκικά υποκείμενα αποτελούν alter ego του ίδιου του Ταρκόφσκι, γι' αυτό και μπορούν να βρεθούν κοινές συνισταμένες στα χωρικά μοτίβα με τα οποία συγκροτούνται οι ταυτότητές τους.

Ο Ρώσος ποιητής Αντρέι έχει επισκεφτεί την Ιταλία για να συλλέξει πληροφορίες πάνω στη ζωή και το έργο του Ρώσου, δουλοπάροικου και συνθέτη Σοσνόφσκι, που στάλθηκε από τον ιδιοκτήτη του να σπουδάσει μουσική στην Ιταλία τον 18ο αιώνα. Ο συνθέτης μην αντέχοντας άλλο τη νοσταλγία για την πατρίδα του, επιστρέφει στη Ρωσία, παρόλο που γνωρίζει πως θα επιστρέψει στη δουλεία, όπου και αυτοκτονεί. Παρατηρούμε μια τριπλή αναλογία όσον αφορά, το συνθέτη, τον ποιητή που ταξιδεύει εκεί για το έργο του και τον ίδιο τον Ταρκόφσκι που κινηματογραφώντας για πρώτη φορά αυτήν την ταινία εκτός Ρωσίας, δηλώνει πως βίωσε τα ίδια συναισθήματα. Όπως αναφέρει ο Ταρκόφσκι *"Η ιστορία του συνθέτη παρεμβαίνει σκόπιμα σαν παράφραση της κατάστασης του ίδιου του Γκορτσάκοφ : τον βλέπουμε να συνειδητοποιεί βαθύτατα πως είναι ένας παρείσακτος, συντριμμένος από τις αναμνήσεις του παρελθόντος του και των αγαπημένων του προσώπων, μνήμες που τον πλημμυρίζουν ολόκληρο μαζί με τις μυρουδιές του τόπου του"*[53] .

Ο ποιητής κατά τη διάρκεια της ταινίας συγκροτείται ως ένα υποκείμενο που παλεύει με τη νοσταλγία για το σπίτι και την πατρίδα του, παράλληλα με την αναδυόμενη, κατά την εξέλιξη της ταινίας, αίσθηση απώλειας του σκοπού και της ταυτότητάς του. Βρίσκεται σε ένα τόπο ξένο, προσπαθεί με δυσκολία να απορρίψει το ερωτικό κάλεσμα της Ευγενίας, συνεχώς ονειρεύεται το σπίτι και την οικογένειά του, σχεδόν περιπλανιέται άσκοπα , όταν η τύχη τον φέρνει κοντά στο τρελό ερημίτη των ιαματικών λουτρών τα οποία έχει επισκεφτεί, τον Ντομένικο. Η συνάντηση αυτή θα επηρεάσει άρδην την ταυτότητα του Ρώσου ποιητή, όπως και αυτή του Ντομένικο, μέχρι το τραγικό τέλος που βρίσκει το Ντομένικο να αυτοπυρπολείται σε κεντρική πλατεία της Ρώμης και τον ποιητή να πεθαίνει μακριά από την πατρίδα, έχοντας όμως εκπληρώσει την υπόσχεση που είχε δώσει στον Ντομένικο.

Η Νοσταλγία χαρακτηρίζεται από πολλά δίπολα τόσο υποκειμένων όσο και χωρικών προσδιορισμών τους. Τα δίπολα *Γκορτσάκοφ-Ντομένικο, Γκορτσάκοφ-Σοσνόφσκι, Ευγενία-Γυναίκα του ποιητή, Γκορτσάκωφ-Ταρκόφσκι* που αφορούν τις ταυτίσεις που συμβαίνουν μεταξύ των χαρακτήρων, υπογραμμίζονται και συγκροτούνται χωρικά μέσα από τα δίπολα ονειρικού και πραγματικού χώρου, έγχρωμης και ασπρόμαυρης εικόνας, φωτός και σκιάς, κάθετης ή οριζόντιας κίνησης, κλειστού και ανοιχτού, αντικατοπτρισμού και πραγματικού κόσμου, νερού και φωτιάς. Θα προσπαθήσουμε τώρα να συγκροτήσουμε τα τρία χώρο-υποκείμενα, επικεντρώνοντας ιδιαίτερα στο δίπολο Ποιητής-Ντομένικο. Θα επιχειρηθεί πρώτα η συγκρότηση του χώρο-υποκειμένου του ποιητή, όπως περιγράφεται χωρικά μέχρι τη στιγμή που συναντά τον Ντομένικο, κατόπιν θα στηθεί η περιγραφή του Ντομένικο και θα καταλήξουμε στην κοινή περιγραφή των δύο χώρο-υποκειμένων, σχολιάζοντας τη διαδικασία της ταύτισης τους. Το υποκείμενο της Ευγενίας θα σχολιαστεί περιληπτικά καθώς η στενή σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στα δύο προαναφερθέντα υποκείμενα αποδίδει καλύτερα τους ισχυρισμούς της παρούσας εργασίας.

[53]Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, Αθήνα 1987, εκδ. Νεφέλη, σελ 279

9.2 Τα φιλμικά υποκείμενα και οι χωρικές περιγραφές τους

Αντρέι Γκορτσάκοφ_ ο ποιητής
το διχασμένο/νοσταλγικό υποκείμενο

Ντομένικο_ ο σαλός
το τρελό/τελετουργικό υποκείμενο

Ευγενία_ η διερμηνέας
το ενδιάμεσο υποκείμενο

ΠΟΙΗΤΗΣ

Ο αφηγηματικός χώρος δράσης του ποιητή αποτελείται από ένα σύνολο ανοιχτών και κλειστών χώρων στη Ιταλία, αλλά και από μια σειρά χώρων που ανήκουν στη ρωσική ύπαιθρο, οι οποίοι σχηματοποιούν το χώρο των ονείρων, της νοσταλγίας και των αναμνήσεών του. Κεντρική θεματική του ονειρικού του κόσμου, το **σπίτι**. Σύμφωνα με την κατά Gardies διάκριση που κάναμε παραπάνω, ο ιταλικός χώρος μπορεί να χωριστεί στο ΕΔΩ και το ΕΚΕΙ, ο ονειρικός του χώρος όμως σίγουρα αποτελεί ένα ΑΛΛΟΥ.
Ο θεατής συναντά τον ποιητή σε προχωρημένο στάδιο του ταξιδιού του, ήδη διχασμένο ανάμεσα στον πραγματικό χώρο που αυτός ζει, δρα και κινείται και στο χώρο των ονείρων του. Η εμπειρία του χώρου εξελίσσεται ανάμεσα σε αυτούς τους δύο πόλους για τον ποιητή, ως άμεση έκφραση της ίδιας του της ταυτότητας, συνειδητής και ασυνείδητης, με αποτέλεσμα να βιώνει συνεχώς μια *διπλή χωρικότητα*[54]. Από τις είκοσι συνολικά σκηνές στις οποίες συμμετέχει ο ποιητής οι έντεκα εξελίσσονται στον πραγματικό χώρο, και εννιά στον ονειρικό. Παρατηρούμε πως ακόμα και φιλμικά οι χώροι του διχασμένου υποκειμένου παρουσιάζονται εξίσου μοιρασμένοι. Από τα εννιά συνολικά όνειρα του ποιητή, τα έξι εξελίσσονται στο ρωσικό χώρο, τα δύο σε ιταλικό ενώ το τελευταίο είναι αυτό που συμπυκνώνει τους δύο αυτούς χώρους.
Τα άλλα δύο φιλμικά υποκείμενα με τα οποία συναναστρέφεται ουσιαστικά μοιάζουν να εκπροσωπούν αυτούς τους δύο χώρους. Ο Ντομένικο τον ονειρικό, το ΑΛΛΟΥ και η Ευγενία τον πραγματικό, το ΕΔΩ. Αν κρίνουμε και από το ρόλο που παίζουν στο ταξίδι του αυτές οι δύο φιγούρες, μπορούμε να συμπεράνουμε πως ο ονειρικός χώρος σταδιακά κερδίζει πιο πολύ έδαφος, καθώς ο ποιητής αρχίζει να ταυτίζεται περισσότερο με τον Ντομένικο και να απωθείται από την Ευγενία. Ο ονειρικός βέβαια δεν κερδίζει χώρο σε σχέση με το χρόνο που κατέχει μέσα στη συνολική φιλμική δράση, αλλά από την επιρροή που ασκεί στις ποιότητες του πραγματικού χώρου του ποιητή.

[54]Νίκος Σιδέρης, *Η διπλή χωρικότητα*, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, Φεβρουάριος 2006

Η πρώτη σκηνή της ταινίας είναι **ασπρόμαυρη**, γεγονός που μας προϊδεάζει πως βρισκόμαστε σε ένα **χώρο ονειρικό** ή ανάμνησης, ενός υποκειμένου που ακόμα δεν γνωρίζουμε. Δύο γυναίκες και δύο παιδιά κατεβαίνουν ένα λόφο, τοπίο που ο θεατής βλέπει για πρώτη φορά, αλλά που θα επανέρθει πολλές φορές μέσα στη ταινία καθώς αποτελεί το τοπίο κοντά στο σπίτι του στη Ρωσία, συμπυκνώνοντας το αντικείμενο της νοσταλγίας του. Το γεγονός πως ακόμα πριν εμφανιστεί ο ποιητής εντός κάδρου, ο θεατής γνωρίζει τη βασική παράμετρο που συγκροτεί το χαρακτήρα του, το **χώρο του σπιτιού** του, αποτελεί βασικό παράγοντα για τη στοιχειοθέτηση της ταυτότητας του.

Η πρώτη οπτική επαφή με τον ποιητή είναι στη δεύτερη σκηνή της ταινίας, σε ένα υπερβολικά ομιχλώδες τοπίο της ιταλικής υπαίθρου. Έχουν ταξιδέψει ως εκεί με την Ευγενία για να δει ο ποιητής τον πίνακα του Πιέρο ντε λα Φραντσέσκα, *Η Παναγία της Γέννησης*. Όταν φτάνουν δε θέλει να μπει μέσα, *"Κουράστηκα να βλέπω αυτά τα τοπία με την εμετική ομορφιά",* αναφωνεί σχεδόν νευριασμένος. Η ομίχλη τον έχει καλύψει σχεδόν ολόκληρο, οριακά τον βλέπουμε μες το κάδρο. Η απώλεια σκοπού και η ματαιότητα που τον πνίγει εκφράζεται μέσα από το **φυσικό στοιχείο της ομίχλης** που τείνει να τα σκεπάσει όλα και από την κάμερα που τον πλησιάζει εξαιρετικά αργά με κίνηση **dolly in** ενώ αυτός εξαφανίζεται εκτός κάδρου. Η σκηνή αυτή χωροποιεί, την αίσθηση απώλειας νοήματος που στοιχειώνει τον ήρωα.

Αμέσως μετά έχουμε το πλάνο εγκαθίδρυσης του ονειρικού χώρου του ποιητή, του χώρου της νοσταλγίας του. Σε **ασπρόμαυρο** πάλι βλέπουμε πλέον τον ίδιο τον ποιητή στο τοπίο της αρχικής σκηνής, μπροστά σε μια **λακούβα νερό** και στο βάθος το **σπίτι** του. Αρχίζει να συγκροτείται χωρικά το νοσταλγικό υποκείμενο, ένα υποκείμενο χαμένο ανάμεσα σε δύο τόπους, διχασμός που θα κορυφωθεί μέχρι το τέλος του φιλμ. *"Η μνήμη επιτελείται όταν αποδίδεται στις σχέσεις συγκρισιμότητας στο χώρο, η δυνατότητα σύγκρισης στο χρόνο"*[55] , υποστηρίζει ο Σταύρος Σταυρίδης, διεργασία που βιώνει συνεχώς ο πρωταγωνιστής της ταινίας, συγκρίνοντας χώρους και χρόνους, εν τέλει μην υπάρχοντας σε κανέναν από τους δύο.

Ο ποιητής επιστρέφει στο ξενοδοχείο περπατάει στο σκοτάδι, οριακά γίνεται διακριτός και στο τέλος της διαδρομής τον λούζει το φώς καθώς κοιτάζει προς την κάμερα η οποία τον πλησιάζει σιγά, ξανά με **dolly in** κίνηση μέχρι να φτάσει σε **γκρο πλαν** του προσώπου του , γεγονός που πυροδοτεί ένα ακόμη **όνειρο**, αυτή τη φορά, σε πρώτο πλάνο η γυναίκα του και πίσω ο οικείος πλέον χώρος του **σπιτιού**.

[55]Σταύρος Σταυρίδης, σειρά διαλέξεων στα πλαίσια του μαθήματος *"Εμπειρία, Αναπαράσταση και Νοηματοδότηση του χώρου"*, ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ–ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ Α΄ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ – ΧΩΡΟΣ – ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ, ακ. έτος 2013-2014

Η εικόνα είναι ασπρόμαυρη και βουβή, ενώ συνεχίζει να ακούγεται η φωνή της καμαριέρας που τους οδηγεί στα δωμάτια. Οι χώροι αρχίζουν να διαπλέκονται ηχητικά. Η κόρη του και ο σκύλος του τρέχουν προς την κάμερα και μόνο όταν ο σκύλος πατήσει μέσα στη **λακούβα με το νερό**, ό **ήχος** του παφλασμού ακούγεται εκκωφαντικός. Αυτή είναι η δύναμη του στοιχείου του νερού και του ήχου που αυτός προκαλεί, να σχηματοποιεί χώρους φανταστικούς. Με τον ήχο αυτόν για πρώτη φορά ο ονειρικός κόσμος του ποιητή αποκτά όγκο, αρχίζει να κερδίζει έδαφος σε σχέση με τον πραγματικό.

Σημαντική σκηνή προς την ίδια κατεύθυνση αποτελεί η πρώτη επαφή του ποιητή με το δωμάτιό του στο ξενοδοχείο. Ανοίγει το **παράθυρο**, κοντοστέκεται και κοιτάζει, αλλά μια **πυκνή ομίχλη** καλύπτει τα πάντα. Τ*ο παράθυρο είναι "άκυρο"*[56]. Το γεγονός αυτό ωθεί την επόμενη κίνηση. Ο ήρωας ανοίγει το **φως** το οποίο είναι φωσφορίζων μπλε. Το ξανακλείνει. Ανοίγει την πόρτα του μπάνιου και κατόπιν το φως, το οποίο από γαλάζιο γίνεται άσπρο. Πρόκειται για μια χωρική απεικόνιση της πνευματικής κακουχίας του ήρωα. Ο ποιητής περιφέρεται μες το χώρο, ανοιγοκλείνει διακόπτες, ντουλάπες, πόρτες, παράθυρα, υπάρχει μέσα σε ένα χώρο τελείως ανοίκειο, δεν αναγνωρίζει τίποτα εκεί. Ξανανοίγει το παράθυρο, πλέον βρέχει έξω. Κάθεται στο κρεβάτι. Ξαφνικά ενώ ο ποιητής φωτίζεται από το παράθυρο, χωρίς να αλλάξει φυσικά ο φωτισμός, η φιγούρα του ποιητή **σκοτεινιάζει**. Αρχίζει σιγά σιγά να τοποθετείται σε **οριζόντια στάση**, ενώ ταυτόχρονα εμφανίζεται εντός κάδρου ο σκύλος του ονείρου. Το πραγματικό δωμάτιο μετατρέπεται σταδιακά σε χώρο του ονείρου του, αρχίζει δηλαδή να χωροποιεί την ταυτότητά του. Η κάμερα πραγματοποιώντας τη γνωστή **dolly in** πολύ αργή κίνησή της προσεγγίζει τον ξαπλωμένο ποιητή μέχρι να καδράρει σε **γκρο πλαν** το κεφάλι του το οποίο φωτίζεται σταδιακά.

[56]Γιάννης Ζιώγας, *Ο Ταρκόφσκι στη Χαλκίδα, μετακαλλιτεχνικό κριτικό αφήγημα*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2006, σελ 106

Η σκηνή κόβεται για ακόμα μια φορά σε σκηνή **ονείρου**. Η πραγματικότητά σμίγει με τη νοσταλγία αυτή τη φορά στο πρόσωπο των δύο γυναικών, της γυναίκας του και της Ευγενίας. Ο συναισθηματικός διχασμός του ποιητή βρίσκει τη χωρική του απεικόνιση μέσα από τον ονειρικό χώρο. Το όνειρο τελειώνει με το μετωπικό κάδρο της εγκύου γυναίκας του ξαπλωμένης σε ένα κρεβάτι που πλέον έχει πάρει τη θέση του μέσα στο δωμάτιο του ξενοδοχείου. Η πρόσμιξη αυτή των δύο «χώρων», με ό,τι αυτοί συνεπάγονται, ακολουθεί το σημειωτικο μηχανισμό της *συμπύκνωσης*[57] . Σύμφωνα με το μηχανισμό της συμπύκνωσης παραπάνω της μίας παράστασης δεδομένα συμπυκνώνονται ως μορφή και ψυχική φόρτιση σε κάτι ενιαίο. Ακριβώς έτσι γίνεται και με τη χωρική αναπαράσταση του κόσμου του ποιητή. Η διπλή χωρικότητα πλέον αποκτά υπόσταση μέσα στην κινηματογραφική εικόνα. Στον πραγματικό χώρο αρχίζουν να εισάγονται στοιχεία του ονειρικού. Το διχασμένο υποκείμενο αρχίζει να συγκροτείται χωρικά.

[57]Νίκος Σιδέρης, *Χωρικότητα και ασυνείδητο*, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, Δεκέμβριος 2005, σελ 3

Μέχρι στιγμής μπορούμε να εντοπίσουμε κάποια βασικά μοτίβα που μοιάζουν να συγκροτούν το χώρο-υποκείμενο του ποιητή πριν έρθει σε επαφή με το Ντομένικο. Τ*ο χώρο-υποκείμενο ποιητής μέχρι στιγμής είναι διχασμένο ανάμεσα στο ασπρόμαυρο και το χρώμα, το φως και τη σκιά ενώ η βασική κίνηση που το περιγράφει είναι η κατευθυνόμενη προς αυτόν κάμερα (dolly in) μέχρι το πρόσωπό του να γεμίσει όλο το κάδρο (γκρο πλαν).*

ΝΤΟΜΕΝΙΚΟ

Πνευματικός άνθρωπος παγιδευμένος στη μορφή ενός παρία, έχει επιλέξει να ζει αποκομμένος από τον υπόλοιπο κοινωνικό περίγυρο. Η πρώτη φορά που τον γνωρίζουμε είναι στη σκηνή στα ιαματικά λουτρά της Αγίας Αικατερίνης. Βλέπουμε έναν άνθρωπο που συγκεντρώνει τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του τρελού, μονολογεί και συνοδεύεται από ένα σκύλο, ίδιο με το σκύλο των ονείρων του ποιητή, στον οποίο μάλλον και απευθύνεται. Σύμφωνα με τους μελετητές του Ταρκόφσκι Johnson και Petrie, *"Όπως ο Στάλκερ, ο Ντομένικο έχει πολλά από τα χαρακτηριστικά του Ρώσου ηλιθίου-τρελού, κάπως τρελός, περίγελος και ταπεινωμένος, ντυμένος φτωχικά, ζει έξω από τις κοινωνικά αποδεκτές συμβάσεις, πομπός και δέκτης προσβολών από τους άλλους"*[58]. Η σκηνή που βλέπουμε για πρώτη φορά τον Ντομένικο εισάγει δύο μοτίβα χωρικών προσδιορισμών της ταυτότητας του τρελού Ντομένικο. Πρώτον **τον τελετουργικό χαρακτήρα της κάμερας** που συνάδει με το σχολαστικό τρόπο που ο Ντομένικο επιτελεί τις δράσεις του και δεύτερον **τη χωρική διάταξη του κοινωνικού περίγυρου** που τον αποκλείει χωρικά, ορίζοντάς τον ως τρελό.

Βρισκόμαστε στα λουτρά της Αγίας Αικατερίνης, σκηνικό που έχει τη διάταξη ανεστραμμένου Π. Η κάμερα βρίσκεται τέρμα δεξιά και κοιτά τον Ντομένικο που έρχεται από το βάθος του δεξιού διαδρόμου προς εμάς ενώ πίσω του ακολουθεί ο ποιητής. Στην ηχητική αφήγηση ακούμε τους μεγαλοαστούς λουόμενους να μιλούν πρώτα για τον ποιητή που έχει επισκεφτεί τα λουτρά και κατόπιν για τον Ντομένικο. Η κάμερα θα αντιμετωπίσει μετωπικά το χώρο ουσιαστικά ακολουθώντας τον Ντομένικο, με **κίνηση truck αριστερά και κατόπιν δεξιά** μπροστά στα ιαματικά λουτρά. Ποτέ δεν θα κινηθεί σε βάθος προς τη δράση, δίνοντας στο θεατή τη δυνατότητα να έχει πλήρη εποπτεία των τριών ηρώων και των λουόμενων που συνομιλούν δίνοντας μας πληροφορίες για τον χαρακτήρα του. Όσο ο Ντομένικο περπατά παράλληλα με την κάμερα μια **πυκνή ομίχλη** καλύπτει τους λουόμενους που δεν έχουν σταματήσει να αναλώνονται σε πεζές συζητήσεις.

[58]Vida Johnson and Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, σελ 163, 161.

Ο Ντομένικο καθώς περνά από μπροστά τους μονολογεί πως ότι και να γίνει δεν πρέπει να αναμειχτεί, δεν πρέπει να τους ακούει *"Πρέπει να ζήσεις διαφορετικά από αυτούς"*, λέει στον εαυτό του. Κάποια στιγμή τον αντιλαμβάνονται και για πρώτη φορά ακούμε μαζί με τον ποιητή την ιστορία του χωρίς ποτέ να βλέπουμε τους ομιλούντες. Ο Ντομένικο είχε κρατήσει την οικογένειά του κλεισμένη στο σπίτι τους για εφτά χρόνια προκειμένου να τους σώσει από την παρακμή και την πτώση της κοινωνίας, περιμένοντας το τέλος του κόσμου. **Πυκνή ομίχλη** έχει καλύψει πλέον όλη την οθόνη ενώ συνεχίζουμε να ακούμε τους ασταμάτητους χαρακτηρισμούς λες και ο Ντομένικο δεν είναι εκεί. *"Είναι τρελός", "Όχι είναι ζηλιάρης", "Είναι φοβισμένος άνθρωπος", "Κάνεις λάθος, είναι άνθρωπος μεγάλης πίστης"* κοκ. Η **χωρική αυτή απόκρυψη των ομιλούντων** που χαρακτηρίζουν τον Ντομένικο ως τρελό υποκείμενο, εντείνει την αίσθηση της φορεμένης από την κοινωνία, ταυτότητας του τρελού. Εδώ επανέρχεται το **μοτίβο του τρελού**, ανόητου, πνευματικού ανθρώπου, φιγούρα που αντλεί από την ορθόδοξη ρωσική κουλτούρα, όπως στο έργο του Ντοστογιέφσκι. Όπως σημειώνει ο Deleuze για τον ντοστογιεφσκικό Ηλίθιο *"…στις πιο επείγουσες περιστάσεις, ο Ηλίθιος νιώθει την ανάγκη να δει τα δεδομένα ενός προβλήματος βαθύτερου και ακόμα πιο επείγοντος από την ίδια περίσταση"*[59] . Κατόπιν το ενδιαφέρον τους επικεντρώνεται στον ποιητή καθώς αυτός εμφανίζεται μέσα στο κάδρο και τους κοιτά επικριτικά. Ο ποιητής ρωτά την Ευγενία γιατί τον λένε τρελό, αφού δεν είναι. *"Ποιος ξέρει τι είναι τρέλα;"*, αναρωτιέται ο ποιητής.*"Ένα είναι σίγουρο, πως αυτοί οι άνθρωποι (οι τρελοί) είναι πιο κοντά στην αλήθεια"*. Είναι φανερό πως ο ποιητής έχει σαγηνευτεί από αυτή την ιδιαίτερη προσωπικότητα.Το υποκείμενο του Ντομένικο συγκροτείται ως το παράδειγμα του σαλού-ηλίθιου υποκειμένου της ρωσικής κουλτούρας.

Οι βασικές χωρικές περιγραφές που συγκροτούν έως τώρα το χώρο-υποκείμενο του Ντομένικο είναι η παλινδρομική παράλληλη κίνηση της κάμερας και η χωροθέτηση των υπόλοιπων υποκειμένων όταν αυτός είναι στο χώρο. Το χώρο-υποκείμενο του Ντομένικο είναι αποκλεισμένο και τελετουργικό.

[59]Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος ΙΙ, Η Χρονοεικόνα*, Αθήνα, Νήσος, 2010, σελ 147

ΕΥΓΕΝΙΑ

Πριν προχωρήσουμε στη περιγραφή της σχέσης του ποιητή με το Ντομένικο, θα συστήσουμε περιληπτικά το μέχρι στιγμής υποκείμενο της Ευγενίας. Η Ευγενία είναι μια πολύ όμορφη γυναίκα που ταξιδεύει εδώ και καιρό με τον ποιητή, εκτελώντας χρέη διερμηνέα. Μια πλατωνική σχέση οικειότητας μοιάζει να έχει ήδη αναπτυχθεί μεταξύ τους. Κοιτάζοντας την Ευγενία ο ποιητής ονειρεύεται τη γυναίκα του. Η Ευγενία για αυτόν αποτελεί τους πειρασμούς της μακριά από το σπίτι ζωής. Χωρικά η αναπαράσταση της Ευγενίας ως αντικείμενο πόθου ακολουθεί ένα συγκεκριμένο μοτίβο καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Συνήθως το σώμα της καλύπτει μεγάλο μέρος του κάδρου, ενώ είναι το μόνο υποκείμενο που καδράρεται με τρόπο που εντείνει τον **κάθετο άξονα** της εικόνας. Στα **γκρο πλαν** της Ευγενίας, το πρόσωπο της πάντα φωτίζεται με ένα πολύ **απαλό φώς** τονίζοντας τη θελκτική της πλευρά και αποπνέοντας ηρεμία. Το υποκείμενο της Ευγενίας χωρικά περιγράφεται με **κανόνες απόλυτης συμμετρίας**. Καδράρεται πάντα στο **κέντρο** του χώρου και στην πλειοψηφία των περιπτώσεων μπροστά από κάποιο **άνοιγμα** ή κάτω από κάποια καμάρα. Συνήθως διακρίνεται από μια **απόκοσμη ακινησία**.

Αφού ο ποιητής έχει αρνηθεί να εισέρθει στο ναό προκειμένου να δει τον πίνακα του Φρα Αντζέλικο, η Ευγενία εισέρχεται μόνη της. Ο τρόπος που ο Ταρκόφσκι στήνει την Ευγενία μέσα στους χώρους της προσιδιάζει κατά πολύ τη λογική της **αναγεννησιακής ζωγραφικής**. Στο πρώτο πλάνο μέσα στο ναό η Ευγενία καδράρεται στο **κέντρο της αψιδωτής σύνθεσης** της εκκλησίας, θυμίζοντας έναν άλλο πίνακα του Αντζέλικο (Presentation in the temple). Η χωροθέτηση αυτή προσδίδει στην Ευγενία, που έτσι κι αλλιώς διαθέτει αναγεννησιακά μορφολογικά χαρακτηριστικά, μια μεγαλοπρέπεια. Η Ευγενία αρνείται να γονατίσει ως ένδειξη σεβασμού και όταν ο ιερέας της λέει πως σκοπός μιας γυναίκας είναι να γίνει μητέρα, εκείνη αποχωρεί στο βάθος της αίθουσας καθώς η κάμερα κάνει κι αυτή **dolly out** απομακρυνόμενη κι αυτή από την Ευγενία. Η κίνηση αυτή της απομάκρυνσης θα επανέλθει στην τελευταία σκηνή που θα δούμε την Ευγενία.

Από το *The architecture of image, existential space in cinema του* Juhani Pallasmaa, σελ 72,73

Τόσο αφηγηματικά όσο και σκηνοθετικά η Ευγενία αποτελεί ένα ενδιάμεσο υποκείμενο, κάτι σαν κατώφλι. Κατώφλι ανάμεσα στην ιταλική και τη ρωσική κουλτούρα, κατώφλι ανάμεσα στον ιταλικό και ρωσικό χώρο, κατώφλι ανάμεσα στον ποιητή και τον τρελό Ντομένικο.

Στη σκηνή που θα περιγράψουμε επιβεβαιώνεται χωρικά η συγκρότηση της Ευγενίας ως το ενδιάμεσο χώρο-υποκείμενο, μεταξύ του ποιητή και του Ντομένικο. Παρά τις αντιδράσεις της, ο ποιητής επιθυμεί να μιλήσει με τον Ντομένικο και πάει να τον επισκεφτεί σπίτι του. Στη μία άκρη στέκεται ο Ντομένικο κάνοντας ακίνητος ποδήλατο, στην άλλη άκρη ο Ρώσος ποιητής και ανάμεσά τους η διερμηνέας Ευγενία που προσπαθεί να τους φέρει σε επικοινωνία διαγράφοντας μια παράλληλη προς την οθόνη και το μέτωπο του σπιτιού κίνηση, πηγαίνοντας μία στον ένα μία στον άλλο. Η κάμερα ακολουθώντας την Ευγενία διαγράφει μια παλινδρομική κίνηση **truck αριστερά-δεξιά** η οποία διαδοχικά αφήνει μία τον Ντομένικο μία τον ποιητή **εκτός κάδρου**, ενώ η Ευγενία πηγαινοέρχεται. Αυτή η αμφίδρομη κίνηση σχηματοποιεί το ρόλο της Ευγενίας ως διερμηνέα και μεταφορικά ως ενδιάμεσο υποκείμενο, αποδεικνύοντας τη σημασία τόσο των εκτός κάδρου δρώμενων όσο και της σημειωτικής διάστασης της ίδιας της κίνησης. Η Ευγενία μοιάζει να μην καταλαβαίνει ούτε τον ένα ούτε τον άλλο και καθώς αισθάνεται αποκλεισμένη από τον κόσμο του ποιητή, αναφωνεί πως το ταξίδι τελείωσε για αυτήν και πως γυρίζει πίσω. Καθώς ο ποιητής αποσύρεται όλο και πιο βαθιά στις σκέψεις του είναι φανερό πως η Ευγενία ως υποκείμενο δεν μπορεί να συμμετάσχει στην πνευματική του κατάσταση.

Ο ΧΩΡΟΣ ΤΗΣ ΤΑΥΤΙΣΗΣ

Μετά την αποχώρηση της Ευγενίας ο Ντομένικο προσκαλεί τον ποιητή μέσα στο σπίτι του. Το διχασμένο υποκείμενο του ποιητή μέσα σε αυτόν τον παράδοξο χώρο θα γνωρίσει την **ταύτιση** στο πρόσωπο του Ιταλού Ντομένικο που θα συμπυκνώσει μέσα από τα γνωρίσματα του σαλού της ρωσικής κουλτούρας τις δύο αποκομμένες ταυτότητές του.

Ακολουθούμε τον ποιητή που πλησιάζει μια κλειστή πόρτα, ο **φωτισμό**ς είναι χαμηλός, η κάμερα βρίσκεται πίσω από το κεφάλι του. Με το που ανοίγει την πόρτα, η εικόνα γίνεται αμέσως **ασπρόμαυρη** και ένας πολύ περίεργος χώρος απλώνεται μπροστά του. Στο βάθος ένα **μεγάλο παράθυρο** ανοίγεται προς το τοπίο, η θέα φτάνει μέχρι τον ορίζοντα, εικόνα παράδοξη για τους χωρίς ουρανό χώρους του Ταρκόφσκι. Σε όλη την απόσταση που χωρίζει τον ποιητή από το άνοιγμα, στο δάπεδο σχηματίζεται ένας **μικρόκοσμος** από τα στοιχεία του Ταρκόφσκι. **Νερό, χώμα, λάσπη** σχηματίζουν ένα τοπίο υπό κλίμακα μέσα στον κλειστό χώρο. Είναι σαν μέσα από το άνοιγμα να έχει διεισδύσει όλη η φύση μέσα στο σπίτι το οποίο είναι φανερά διαβρωμένο από όλα αυτά τα στοιχεία. Το ίδιο το δωμάτιο έχει γίνει τοπίο, το χώμα, το νερό, η λάσπη έχουν κατακλύσει το δωμάτιο. Το έξω έχει γίνει μέσα. Είναι η συνάντηση του ποιητή με το ιταλικό τοπίο αλλά παράλληλα και με το ρωσικό. Το γεγονός ότι η εικόνα γίνεται αμέσως ασπρόμαυρη με το που κοιτάει μες το δωμάτιο ο ποιητής, υποδηλώνει και πάλι τη **διπλή χωρικότητα**, καθώς οι μόνοι χώροι που αναπαρίστανται ασπρόμαυροι στο φιλμ είναι αυτοί της νοσταλγίας του. Προφανώς ο διαβρωμένος από τη φύση αυτός χώρος εικονοποίησε επιτόπου τον ονειρικό χώρο νοσταλγίας του ποιητη. Το **χρώμα** επανέρχεται, ο ποιητής βρίσκεται πλέον μέσα στο χώρο του Ντομένικο.

Το σπίτι του Ντομένικο αποτελεί το χώρο του πρώην σωματικού και νυν ψυχικού του εγκλεισμού, το τοπίο σχεδόν διεισδύει μέσα στο χώρο δημιουργώντας τη δική του μικροκλίμακα. Πρόκειται για ένα ακόμη χαρακτηριστικό παράδειγμα των διαβρωμένων κλειστών χώρων του Αντρέι Ταρκόφσκι.

Ο χώρος ελάχιστα θυμίζει κάποιο λειτουργικό σπίτι που κατοικείται. Ο Ντομένικο μοιάζει να ζει ακόμα μέσα σ' αυτό το σπίτι, εγκλωβισμένος στην τρέλα του, αναζητώντας τρόπους να σώσει τον κόσμο. Ο Ταρκόφσκι ζουμάροντας αργά προς το τοπίο σε μικροκλίμακα, σταδιακά εξαφανίζει από το κάδρο οποιαδήποτε θέα προς τον έξω κόσμο. Με αυτόν τον τρόπο, ουσιαστικά παραπλανά την αίσθηση της κλίμακας, μετατρέποντας αυτό που αρχικά φαινόταν σαν άμορφη λάσπη και νερό, σε πραγματικό και *μοναδικό τοπίο*[60] , χωροποιώντας τον μικρόκοσμο στον οποίο έχει παγιδευτεί ο σαλός Ντομένικο. Το υποκείμενο του τρελού Ντομένικο μπορούμε να πούμε πως «κατοικεί» σε ένα **χώρο υπό κλίμακα**. *Το χωρο-υποκείμενο του Ντομένικο είναι εγκλεισμένο*. Ο ποιητής επεξεργάζεται το χώρο προσπαθώντας να καταλάβει κάτι για την ταυτότητα και τα κίνητρα του Ντομένικο, αλλά παράλληλα μοιάζει να συλλογίζεται και τη δική του πνευματική κατάσταση. Κοιτάζει το **είδωλό** του στον καθρέφτη, κατόπιν και ο Ντομένικο κάνει το ίδιο. Επεξεργάζεται με περιέργεια το είδωλο του. Ο Φουκώ διακρίνει τους χώρους σε δύο μεγάλες κατηγορίες – τις *ουτοπίες* και τις *ετεροτοπίες* – και τοποθετεί ανάμεσά τους ένα είδος μεικτής, ενδιάμεσης εμπειρίας, τον **καθρέπτη**.

[60]Ross M Brown, *Space and Time -The Experience of Architecture in Cinematic Works of Andrei Tarkovsky*, Edinburgh, March 23, 2014, http://alochonaa.com/2014/03/23/space-and-time-the-experience-of-architecture-in-cinematic-works-of-andrei-tarkovsky/

Σύμφωνα με το Μισέλ Φουκώ, *"Ο καθρέφτης αποτελεί μια ουτοπία, αφού είναι ένας τόπος χωρίς τόπο αλλά παράλληλα λειτουργεί σαν μια ετεροτοπία υπό την έννοια ότι καθιστά το μέρος όπου βρίσκομαι τη στιγμή που κοιτάζομαι στο τζάμι ταυτόχρονα απολύτως πραγματικό, συνδεδεμένο με όλο το χώρο που το περιβάλλει, και απολύτως μη πραγματικό, καθώς προκειμένου να γίνει αντιληπτό (το μέρος) είναι υποχρεωμένο να περάσει μέσα από αυτό το εικονικό σημείο που βρίσκεται εκεί"*[61]. Κάπως έτσι λειτουργεί και ο καθρέφτης μέσα στην ταινία, ως ένας χώρος που τα υποκείμενα όταν κοιτάζονται μέσα του, αναζητούν το κατά πόσο αυτό που κοιτούν είναι πραγματικό. Ο χώρος που φιλοξενεί τα δύο υποκείμενα αποτελεί ένα χώρο αντικατοπτρισμών και ειδώλων καθώς πέρα από τους ίδιους τους καθρέφτες, το **νερό** που βρίσκεται παντού στο χώρο δημιουργεί αμέτρητες **ανακλαστικές επιφάνειες**.

Οι δύο άντρες περιφέρονται στο χώρο περνώντας από το φως στη σκιά αναζητώντας στοιχεία ταύτισης. Τότε ο Ντομένικο ζητά από τον Αντρέι τη μεγάλη χάρη : να διασχίσει τα ιαματικά λουτρά της Αγίας Αικατερίνης με ένα αναμμένο κερί προκειμένου να σωθεί ο κόσμος. Ο Ντομένικο επαναφέρει τα αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά του Ηλιθίου της ρώσικης κουλτούρας , τα οποία σύμφωνα με τη μελέτη T*he Holy Fool in late Tarkovsky*, συνήθως βρίσκουν την έκφρασή τους μέσα από εμμονικές τελετουργίες και παράλογες πράξεις θυσίας[62]. Κατά τη διάρκεια αυτής της αμήχανης αλλά οικείας συνάντησης των δύο αντρών, μια σκηνή παράλογων χωροχρονικών μετατοπίσεων και αντικατοπτρισμών, ο ποιητής αρχίζει να ταυτίζεται όλο και πιο πολύ με το υποκείμενο του Ντομένικο. Σε αυτόν τον κλειστό, διαβρωμένο χώρο ένα περίεργο παιχνίδι ταύτισης έχει αρχίσει να λαμβάνει χώρα μεταξύ τους, κάτι σαν ανταλλαγή ταυτοτήτων. Ο ποιητής θα αναλάβει την αποστολή. Το χώρο-υποκείμενο του ποιητή θα αρχίσει να αποκτά τις χωρικές περιγραφές του Ντομένικο.

[61]Μισέλ Φουκώ, *Ομιλίες και Γραπτά 1984, Περί αλλοτινών χώρων* (διάλεξη στη λέσχη αρχιτεκτονικών μελετών, 14 Μαρτίου 1967). Architecture, Mouvement, Continuité, τεύχος 5ο, Οκτώβριος 1984, 46-49.

[62]Robert O. Efird, T*he holy fool in late Tarkovsky*, Journal of religion and film, volume 18, issue 1, article 45, σελ 3

Η ΣΤΑΔΙΑΚΗ ΜΕΤΑΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ

Ο ποιητής επιστρέφοντας στο δωμάτιο του βρίσκει την Ευγενία να στεγνώνει τα μαλλιά της. Εκείνη κατευθείαν του επιτίθεται φανερά πληγωμένη από την αδιαφορία του. Μιλά ακατάπαυστα και περπατά ασταμάτητα μες το δωμάτιο, αλλάζοντας συνεχώς θέσεις τις οποίες κρατά για μερικές στιγμές ενώ καδράρεται μπροστά σε ανοίγματα, και καθρέφτες θυμίζοντας για άλλη μια φορά αναγεννησιακή φιγούρα. Βρίσκεται σχεδόν σε παραλήρημα. Ο ποιητής κλείνοντας την πόρτα αναφωνεί "Είσαι τρελή". Ο χαρακτηρισμός που δεν δέχτηκε ποτέ για τον κατά τα άλλα τρελό Ντομένικο, έρχεται εδώ να επενδύσει το υποκείμενο της Ευγενίας, που συμβατικά για τον ποιητή εκπροσωπεί το «φυσιολογικό κόσμο».

Στην επόμενη σκηνή τον βρίσκουμε στο εσωτερικό ενός παλιού ναού που πλέον έχει πλημμυριστεί από **νερό**. Ο ποιητής βυθισμένος μέχρι τη μέση απαγγέλει ποιήματα του Αρσένι Ταρκόφσκι και γράμματα του συνθέτη Σοσνόφσκι. Τα κείμενα απηχούν τις σκέψεις του, τη νοσταλγία για το σπίτι. Θα μπορούσε να τα έχει γράψει αυτός. *"Εδώ είναι σαν τη Ρωσία"*, αναφωνεί κοιτάζοντας τον πλημμυρισμένο χώρο, *"Δεν ξέρω γιατί"*. Κι όμως ο διαβρωμένος αυτός χώρος, με το **νερό, τη μούχλα, τις ρωγμές που μορφοποιούν τη φθορά και το πέρασμα του χρόνου**, εκφράζει τον εσωτερικό του κόσμο ακόμη κι αν αυτή η σκέψη είναι άρρητη. Η ταυτότητά του ως διχασμένο υποκείμενο που νοσταλγεί μοιάζει να παγιώνεται μέσα στα **λιμνάζοντα νερά**. Η διάβρωση των χώρων που τον περιβάλλουν, είναι ο τρόπος του ονειρικού κόσμου να εισέλθει μέσα στον πραγματικό με τη λογική της μεικτής μορφής, συνθέτοντας έτσι σε έναν και μόνο χώρο τη **διπλή χωρικότητα** που συγκροτεί το χώρο-υποκείμενο του. Καθώς η κάμερα ακολουθεί το μοτίβο της κίνησης **dolly in** προς το πρόσωπο του, εκείνος λέει μια ιστορία, πως μια φορά ένας άντρας είδε έναν άνθρωπο μέσα σε κάτι βρώμικα νερά και έτρεξε να τον σώσει. Όταν πια και οι δύο βρίσκονταν έξω από το νερό αποκαμωμένοι, γυρίζει και του λέει *«Ηλίθιε, γιατί με έβγαλες έξω; Εγώ ζω εκεί μέσα»*. Ο ποιητής μετά ξεσπά σε ένα παράξενο γέλιο. Μοιάζει σα να έχει αρχίσει να τρελαίνεται. Η ταυτότητά του έχει αρχίσει να συγχέεται με αυτή του Ντομένικο. Ο ποιητής ξαπλώνει ανάσκελα, παίρνοντας τη γνωστή **στάση της οριζοντίωσης** που θα τον εισάγει ακόμα μια φορά σε ονειρικό χώρο.

Η εικόνα γίνεται **ασπρόμαυρη**, αυτή τη φορά όμως το όνειρο εξελίσσεται σε ιταλικό χώρο. Ένας δρόμος γεμάτος σκουπίδια και πεταμένα αντικείμενα, σαν μόλις να είχε λάβει χώρο ένα μεγάλο συμβάν. Ο ποιητής διασχίζει το δρόμο και περνά μπροστά από ένα **καθρέφτη** στην όψη μιας ντουλάπας. Κοιτάζει το **είδωλό** του και κάνει να την ανοίξει. Όπως το φύλλο γέρνει ο ποιητής κοιτάζει στον καθρέφτη, αντί όμως να δει το δικό του είδωλο, βλέπει αυτό του Ντομένικο. Βρισκόμαστε στο *σημείο της πλήρους ταύτισης με το υποκείμενο του τρελού*. Μέσα από την ετεροτοπία του καθρέφτη ο ποιητής αντιλαμβάνεται ότι δεν απέχει και πάρα πολύ από αυτόν τον υποτιθέμενα τρελό άντρα.

Μοιάζει εύλογο πως ίσως είναι αυτή ακριβώς η ομοιότητα του Ντομένικο με τον σαλό της ρωσικής κουλτούρας σε συνδυασμό με την αίσθηση μετατόπισης που χαρακτηρίζει την ταυτότητα του ποιητή, που τον κάνει να ελκύεται σε βαθμό ταύτισης από τον Ντομένικο. Τα σκηνικά που τον περιβάλλουν ακολουθούν και παράλληλα προκαλούν τη σταδιακή συγκρότηση και μεταβολή του χαρακτήρα του. *Όσο ο ποιητής ταυτίζεται με το χώρο-υποκείμενο του Ντομένικο, τόσο οι χωρικές περιγραφές τους αρχίζουν να συγκλίνουν*. Ο ποιητής όσο πιο πολύ συγκροτείται ως χώρο-υποκείμενο και ταυτίζεται με τον τρελό, τόσο ο χώρος γύρω του γίνεται **πράσινος**, **διαβρώνεται και πλημμυρίζεται από νερό**. Αρχικά το δωμάτιό του είναι ένας άδειος χώρος, σκοτεινός μέσα στο οποίο γίνεται ακόμα πιο έντονη η απώλεια της ταυτότητας και του σκοπού του. Από τη στιγμή που γνωρίζει τον Ντομένικο οι χώροι που τον περιβάλλουν αρχίζουν να κατακλύζονται από το νερό σε όλες του τις μορφές, με αποκορύφωμα τη βύθισή του στον πλημμυρισμένο από νερό εγκαταλελειμμένο ιταλικό ναό. Οι πλημμυρισμένοι με νερό χώροι που αποτελούσαν τους χώρους δράσης του Ντομένικο, αποτέλεσαν για τον ποιητή την χωρική αναπαράσταση της νοσταλγικής του ταυτότητας. Ενώ είχε αποφασίσει να επιστρέψει στην πατρίδα, αποφασίζει να εκπληρώσει την υπόσχεση στον τρελό Ντομένικο.

Η ΘΥΣΙΑ ΤΟΥ ΝΤΟΜΕΝΙΚΟ

Ο Ντομένικο ως χώρο-υποκείμενο εμφανίζεται πολύ πιο συγκροτημένο σε σχέση με τη διχασμένο χώρο-υποκείμενο του ποιητή. **Η διάβρωση τόσο των χώρων** του όσο και του ίδιου του χαρακτήρα μοιάζει να έχει παγιωθεί προσιδιάζοντας τη λογική της **τελετουργίας**. Με μια τέτοια ιδιαίτερη τελετουργία είναι που στο κέντρο μιας κατάμεστης πλατείας της Ρώμης θα δώσει τέλος στη ζωή του, σε μια προσπάθεια να σώσει τον κόσμο. Ο Ντομένικο ανεβασμένος πάνω στο άγαλμα του Μάρκου Αυρήλιου βγάζει λόγο προς τους ανθρώπους, αποδεχόμενος τη ταυτότητα του τρελού, καλώντας τους να αποδεχτούν αυτούς τους παρίες, να ξανασκεφτούν πάνω στις αξίες της ζωής. Το κοινό χαρακτηρίζεται από μια **απόκοσμη ακινησία**, ενώ η κάμερα καδράρει μετωπικά την όλη δράση, δημιουργώντας την ταρκοφσκική ατμόσφαιρα κινηματογραφημένου θεάτρου. Η χωρική και σωματική αυτή αποστασιοποίηση του «κοινωνικού περίγυρου» εντείνει ακόμη περισσότερο την ταυτότητα του Ντομένικο ως τρελού υποκειμένου. *"Τι σόι κόσμος είναι αυτός, αν ένας τρελός σας λέει ότι πρέπει να ντρέπεστε;"*, αναφωνεί και κατόπιν περιλούζεται με βενζίνη και αυτοπυρπολείται. Σύμφωνα με τον Ζίζεκ, *"Το ταρκοφσκικό υποκείμενο εδώ κυριολεκτικά απαρνείται κάθε λογική και κυριαρχία, υποβιβάζοντας εκούσια τον εαυτό του σε μια παιδική «ηλιθιότητα», υποβάλλεται σε ένα ασυναίσθητο τελετουργικό, προκειμένου να παραδώσει αυτό το «μεγάλο Άλλο» : μοιάζει σαν μόνο επιτελώντας μια πράξη που είναι απόλυτα ασυναίσθητη και παράλογη, το υποκείμενο να μπορεί να περισώσει το βαθύτερο νόημα της ζωής"* [63].

Η ταυτότητα του σαλού Ντομένικο συγκροτείται ακόμα πιο ισχυρά από τη διαδικασία της τελετουργίας. Το τελετουργικό χώρο-υποκείμενο φαίνεται τόσο από την ίδια την πράξη του υποκειμένου όσο και από τη χωροχρονική της αναπαράσταση από την κάμερα. Εδώ εισάγεται η λογική της τελετουργίας που εκφράζεται χωρικά μέσα από τη λειτουργία της **επανάληψης**. Η κίνηση της κάμερας που περιγράφει τη μάταιη επιτελεστικότητα με την οποία συγκροτείται η ταυτότητα του τρελού Ντομένικο είναι το **truck δεξιά-αριστερά**. Τόσο στα ιαματικά λουτρά όσο και στο σπίτι του Ντομένικο, η κάμερα διαγράφει **παλινδρομικές κινήσεις** δεξιά αριστερά που εντείνουν αυτή την αίσθηση του παθητικού τελετουργικού που διαπράττει ο τρελός, η οποία θα βρει τη μηχανική αναπαραγωγή της στη θυσία του ποιητή. Η παλινδρομική αυτή κίνηση της κάμερας που αρχικά αποτελούσε μέσο χωρικής περιγραφής του Ντομένικο και κατόπιν της Ευγενίας θα συγκροτήσει τώρα και τον ποιητή ως τελετουργικό χώρο-υποκείμενο.

[63] Slavoj Žižek, *The Thing from Inner Space*, στο Renata Saleci, *Sexuation*, Durham, Duke University Press, 2000, 241

Η ΘΥΣΙΑ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ

Ο ποιητής καταφθάνει στα άδεια πλέον ιαματικά λουτρά της Αγίας Αικατερίνης για να εκπληρώσει την επιθυμία του «τρελού» φίλου του. Με ένα αναμμένο κερί στο χέρι ξεκινά αυτήν την καταφανώς άσκοπη , εξωφρενικά **επαναληπτική πράξη** του να μεταφέρει το κερί από τη μία άκρη του λουτρού στην άλλη. Αυτή η φαινομενικά ανεξήγητη χωρική δράση σύμφωνα με το Ζίζεκ αποτελεί την «εστία» του ύστερου έργου του Ταρκόφσκι, *"Το μοτίβο μιας ατόφια ασυναίσθητης πράξης που αποκαθιστά το νόημα της ανθρώπινης ύπαρξης"*[64] . Η αποστολή που του αναθέτει ο Ιταλός τρελός είναι ανάλογη με τις ακατανόητες, επαναληπτικές πράξεις που χαρακτηρίζουν τον ηλίθιο της ρωσικής κουλτούρας. Πρόκειται για ένα *«παθητικό τελετουργικό»*[65] , σύμφωνα με το Ζίζεκ, μια μυστηριώδη συμπεριφορά, δύσκολα αποκρυπτογραφήσιμη από το θεατή. Μέσα από ένα μονοπλάνο διάρκειας 9 λεπτών ο σκηνοθέτης παίρνει ταυτόχρονα το χωροχρονικό αποτύπωμα του τόπου, δίνοντας παράλληλα την απαραίτητη έμφαση στη παράλογη αυτή δράση που συνεπάγεται την αντίστοιχη ερμηνεία του νοήματος της πράξης αυτής από το θεατή. *Ο ποιητής πλέον έχει μετατραπεί σε τελετουργικό υποκείμενο*. Επιτελεί την πιο άσκοπη πράξη με απόλυτη συνέπεια, η ματαιότητα του και η έλλειψη σκοπού βρήκαν τη χωρική τους αναπαράσταση. Η **αργή κίνηση** στον Ταρκόφσκι οφείλεται στο ότι διαχωρίζει το κινούμενο αντικείμενο ή άνθρωπο από την ίδια την κίνηση. *"Ο Γκορτσάκωφ (ποιητής) θα φτάσει απέναντι, θα διαβεί τη δεξαμενή, διότι ο ίδιος κινείται κι αυτό είναι διαφορετικό από την ίδια την κίνηση"*[66] , όπως αναφέρει ο Τοτάρο, σχολιάζοντας, με παράδειγμα τη σκηνή από τη Νοσταλγία, τον τρόπο που ο Μπερξόν αντιμετώπισε το παράδοξο του Ζήνωνα, διαχωρίζοντας το εκάστοτε κινούμενο αντικείμενο από την ίδια την πράξη της κίνησης. Αυτός ο διαχωρισμός της κίνησης από την ίδια την πράξη είναι που σφραγίζει και νοηματοδοτεί τη σχέση χώρου και χρήστη, μέσα από την ίδια τη διάρκεια κινηματογράφησης της πράξης, που είναι και ο βασικός τρόπος ενίσχυσης της δραματουργίας στο έργο του Ταρκόφσκι. Το διχασμένο υποκείμενο του ποιητή, βρίσκει τη χαμένη του ρωσική ταυτότητα στο πρόσωπο του Ντομένικο, την υπόσχεση στον οποίο εκπληρώνει κι αυτός με τον ίδιο του το θάνατο.

[64]Slavoj Žižek, *The Thing from Inner Space*, στο Renata Saleci, *Sexuation*, Durham, Duke University Press, 2000, 240

[65]Natalia Challis and Horace W. Dewey, *The Blessed Fools of Old Russia*, München, Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 22 , 1974, σελ 3

[66]Donato Totaro, *Gilles Deleuze's Bergsonian Film Project*, Part 2, Offscreen, www.offscreen.com

ΚΟΛΛΑΖ

Η τελευταία σκηνή της ταινίας αποδεικνύει επαρκώς την υπόθεση της παρούσας ανάλυσης. Ο ποιητής συγκροτούμενος καθόλη τη διάρκεια της ταινίας ως ένα διχασμένο υποκείμενο μεταξύ δύο χώρων, υποκείμενο νοσταλγίας για το σπίτι και την γενέτειρά του, εν τέλει τοποθετείται στο χώρο που του αναλογεί. Διχασμένος φιλμικά ανάμεσα σε δράσεις τόσο στον πραγματικό όσο και στον ονειρικό χώρο, στο τελικό του όνειρο συμπυκνώνει και χωροποιεί την υποκειμενικότητά του. Μέσα στα ερείπια του ιταλικού ναού που επισκέφτηκε, ο ποιητής κάθεται μπροστά από τη λακκούβα με το νερό, που τόσες φορές νοστάλγησε κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του. Δίπλα του ο σκύλος. Στο βάθος, και τοποθετημένο μέσα στα ερείπια, το **σπίτι** του, ο χώρος των **ονείρων** του. Ο ηχητικός χώρος κατακλύζεται από **νερό** που τρέχει ασταμάτητα. Ιταλικό και ρωσικό τοπίο γίνονται ένα, το διχασμένο υποκείμενο βρίσκει εν τέλει το χώρο του. Στο τελευταίο αυτό πλάνο σχηματοποιείται το *Χώρο-υποκείμενο.*

9.3 Leitmotivs χώρο-υποκειμένων

Όπως σχολιάσαμε παραπάνω, τα καθοδηγητικά μοτίβα (**leitmotivs**) είναι συνήθως τα μοτίβα εκείνα που επανέρχονται μέσα στο έργο και είναι εννοιολογικά και συνειρμικά δεμένα με ένα χαρακτήρα ή μια κατάσταση. Στην παραπάνω ανάλυση αναζητήσαμε χωρικές περιγραφές των υποκειμένων με σκοπό να συστήσουμε το λεγόμενο *Χώρο-υποκείμενο*. Σε μια προσπάθεια να σχηματοποιήσουμε και να τυποποιήσουμε αυτές τις χωρικές περιγραφές του εκάστοτε φιλμικού χώρο-υποκειμένου, με παράδειγμα τη *Νοσταλγία*, θα προσπαθήσουμε τώρα να συγκροτήσουμε τα χωρικά leitmotivs και τα leitmotivs των σχέσεων των υποκειμένων με το χώρο, δηλαδή όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που όταν εμφανίζονται στην οθόνη, ο θεατής γνωρίζει ότι αναφέρονται σε ένα συγκεκριμένο υποκείμενο ή σε μια κατάσταση που αυτό βιώνει.

ΝΤΟΜΕΝΙΚΟ

Δεδομένου ότι ο Ντομένικο συγκροτείται ως ένα τρελό υποκείμενο, η ταυτότητα αυτή υποστηρίζεται και περιγράφεται χωρικά μέσα από όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά του χώρου που εντείνουν το αίσθημα εγκλεισμού, τελετουργίας και αποκλεισμού από τον κοινωνικό περίγυρο. Τα χωρικά leitmotivs που συγκροτούν κατά τη διάρκεια του φιλμ το χώρο-υποκείμενο Ντομένικο είναι:

1.η διάταξη των υπόλοιπων υποκειμένων μέσα στο κάδρο όταν αυτός βρίσκεται στο χώρο, η οποία συμβαίνει με δύο βασικούς τρόπους:

Α. την απόκρυψη τους από την ομίχλη

Β. την απόλυτη ακινησία και αποστασιοποίησή τους

2. η παλινδρομική κίνηση της κάμερας που υπογραμμίζει τον τελετουργικό τρόπο με τον οποίο πραγματοποιεί τις δράσεις του

3. το νερό, η υγρασία, η μούχλα και η διάβρωση που κατακλύζει όλους τους χώρους δράσης του

4. το σπίτι του, ένας χώρος αμέτρητων αντικατοπτρισμών, ένα χώρος εγκλεισμού

5. το τοπίο υπό κλίμακα που προσομοιώνει το μικρόκοσμο μέσα στον οποίο ζει

6. η έγχρωμη εικόνα με έντονο το πράσινο χρώμα

ΝΤΟΜΕΝΙΚΟ

1.Α
1.Β

ΔΙΑΤΑΞΗ ΑΝΘΡΩΠΩΝ ΣΤΟ ΧΩΡΟ

2.

ΠΑΛΛΙΝΔΡΟΜΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ
TRUCK LEFT-RIGHT

3.

ΔΙΑΒΡΩΣΗ

4.

ΣΠΙΤΙ

5.

ΜΙΚΡΟΚΛΙΜΑΚΑ

6.

ΠΡΑΣΙΝΟ

ΠΟΙΗΤΗΣ

Δεδομένου ότι ο ποιητής συγκροτείται ως ένα διχασμένο/νοσταλγικό υποκείμενο, η ταυτότητα αυτή υποστηρίζεται και περιγράφεται χωρικά μέσα από όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά του χώρου που εντείνουν το αίσθημα της διπλής χωρικότητας, της ταύτισης και της σταδιακής μεταβολής. Τα χωρικά leitmotivs που συγκροτούν το χώρο-ύποκείμενο Ποιητής ανεξάρτητα από την ταύτισή του με το Ντομένικο είναι:

1. η αναπαράσταση της διπλής χωρικότητας με τη συνεχή μετάβαση από το πραγματικό στο ονειρικό, που περιγράφεται με 3 βασικούς εικαστικούς τρόπους:

Α. μετάβαση από το έγχρωμο στο ασπρόμαυρο

Β. μετάβαση από χώρους που παράγουν ήχο σε βουβούς χώρους

Γ. μετάβαση από το σκοτάδι σε μια εστία φωτός

και με 2 βασικές σχέσεις του σώματος με το χώρο:

Δ. την οριζόντια στάση

Ε. το κοίταγμα έξω από άνοιγμα

2. το dolly in ως βασική κίνηση περιγραφής της σχέσης του ποιητή με το χώρο και γενεσιουργός κίνηση της μεταβολής του

3. ο "χώρος του σπιτιού" είτε φυσικά αναπαριστώμενος μέσα στο όνειρο είτε υπαινισσόμενος μέσα από τη διάβρωση των χώρων δράσης της ταινίας

Τα χωρικά leitmotivs που περιγράφουν την ταύτιση του ποιητή με το Ντομένικο είναι:

1. ο «χώρος» του καθρέφτη μέσα από την ετεροτοπία του οποίου ταυτίζονται τα δύο υποκείμενα

2. το νερό, η υγρασία, η μούχλα και η διάβρωση που κατακλύζει όλους τους χώρους δράσης του από τη γνωριμία με το Ντομένικο και μετά

3. η παλινδρομική κίνηση truck δεξιά-αριστερά που περιγράφει το υποκείμενό του από την ταύτιση-υπόσχεση και μετά

4. η υποχώρηση του ασπρόμαυρου και ή αντικατάστασή του από πράσινους τόνους

5. η βύθιση μέσα στο νερό

ΠΟΙΗΤΗΣ Ι

1.Α

ΑΣΠΡΟΜΑΥΡΟ

1.Γ

ΦΩΣ-ΣΚΙΑ

1.Δ

ΟΡΙΖΟΝΤΙΑ ΣΤΑΣΗ

1.Ε

ΑΝΟΙΓΜΑΤΑ

2

ΚΙΝΗΣΗ ΜΕΤΑΒΟΛΗΣ DOLLY IN

3

ΣΠΙΤΙ

ΠΟΙΗΤΗΣ ΙΙ

1.

ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ

2.

ΔΙΑΒΡΩΣΗ

3.

ΠΑΛΛΙΝΔΡΟΜΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ
TRUCK LEFT-RIGHT

4.

ΠΡΑΣΙΝΟ

5.

ΒΥΘΙΣΗ ΣΤΟ ΝΕΡΟ

Τέλος το χωρικό leitmotiv που αρχίζει να συγκροτεί το τελικό χώρο-υποκείμενο είναι η συμπύκνωση ονειρικού και πραγματικού σε έναν ενιαίο χώρο. Ενώ στη αρχή τα πλάνα ονειρικού και πραγματικού είναι διαχωρισμένα όσο η δράση προχωράει και ο ποιητής ταυτίζεται με τον Ντομένικο, οι δύο αυτοί χώροι συμπυκνώνονται σε ένα και μοναδικό χώρο με αποκορύφωμα το τελευταίο πλάνο του ποιητή μέσα στα ερείπια.

ΣΥΜΠΥΚΝΩΣΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ-ΟΝΕΙΡΙΚΟΥ

ΕΥΓΕΝΙΑ

Δεδομένου ότι η Ευγενία συγκροτείται ως ένα ενδιάμεσο υποκείμενο, η ταυτότητα αυτή υποστηρίζεται και περιγράφεται χωρικά μέσα από όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά του χώρου που εντείνουν το αίσθημα της ισορροπίας και της συμμετρίας. Τα χωρικά leitmotivs και τα leitmotivs σχέσεων με το χώρο της που συγκροτούν το χώρο-υποκείμενο της Ευγενίας είναι:

1. ο τρόπος που απεικονίζεται στο κάδρο που θυμίζει αναγεννησιακή ζωγραφική

Α. είναι πάντα στο κέντρο

Β. απόλυτη συμμετρία σύνθεσης

Γ. κάθετος άξονας

Δ. καδράρεται μπροστά και κάτω από αψίδες και ανοίγματα

2. η κίνηση dolly out όταν εκείνη με γυρισμένη πλάτη απομακρύνεται από ένα γεγονός που την έχει απογοητεύσει

3. τα γκρο πλαν του προσώπου της που πάντα φωτίζεται με ένα πολύ απαλό φως

4. Η επαναληπτική κίνηση truck δεξιά-αριστερά που την ορίζει ως ενδιάμεσο υποκείμενο στη σκηνή που προσπαθεί να τους φέρει σε επικοινωνία

ΕΥΓΕΝΙΑ

1.

ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΗ
ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

2.

ΚΙΝΗΣΗ ΜΕΤΑΒΟΛΗΣ
DOLLY OUT

3.

ΦΩΤΙΣΜΟΣ

4.

ΠΑΛΛΙΝΔΡΟΜΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ
TRUCK LEFT-RIGHT

DOMENICO

1.A
1.B

ΔΙΑΤΑΞΗ ΑΝΘΡΩΠΩΝ ΣΤΟ ΧΩΡΟ

2.

ΠΑΛΛΙΝΔΡΟΜΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ
TRUCK LEFT-RIGHT

3.

ΔΙΑΒΡΩΣΗ

4.

ΣΠΙΤΙ

5.

ΜΙΚΡΟΚΛΙΜΑΚΑ

6.

ΠΡΑΣΙΝΟ

ΠΟΙΗΤΗΣ Ι

1.Α

ΑΣΠΡΟΜΑΥΡΟ

1.Γ

1.Δ

ΟΡΙΖΟΝΤΙΑ ΣΤΑΣΗ

1.Ε

ΑΝΟΙΓΜΑΤΑ

2

3

ΣΠΙΤΙ

ΠΟΙΗΤΗΣ ΙΙ

1.

2.

ΔΙΑΒΡΩΣΗ

3.

4.

ΠΡΑΣΙΝΟ

5.

ΒΥΘΙΣΗ ΣΤΟ ΝΕΡΟ

ΦΩΣ-ΣΚΙΑ

ΚΙΝΗΣΗ
ΜΕΤΑΒΟΛΗΣ
DOLLY IN

ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ

ΠΑΛΛΙΝΔΡΟΜΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ
TRUCK LEFT-RIGHT

ΣΥΜΠΥΚΝΩΣΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ-ΟΝΕΙΡΙΚΟΥ

ΕΥΓΕΝΙΑ

1.

ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΗ
ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

2.

ΚΙΝΗΣΗ ΜΕΤΑΒΟΛΗΣ
DOLLY OUT

3.

ΦΩΤΙΣΜΟΣ

4.

ΠΑΛΛΙΝΔΡΟΜΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ
TRUCK LEFT-RIGHT

9.3.1 Πίνακας leitmotivs

9.4 πίνακας Χώρο-υποκειμένων

Η ανάλυση αυτή οργανώθηκε πάνω σε πέντε βασικές κινήσεις:

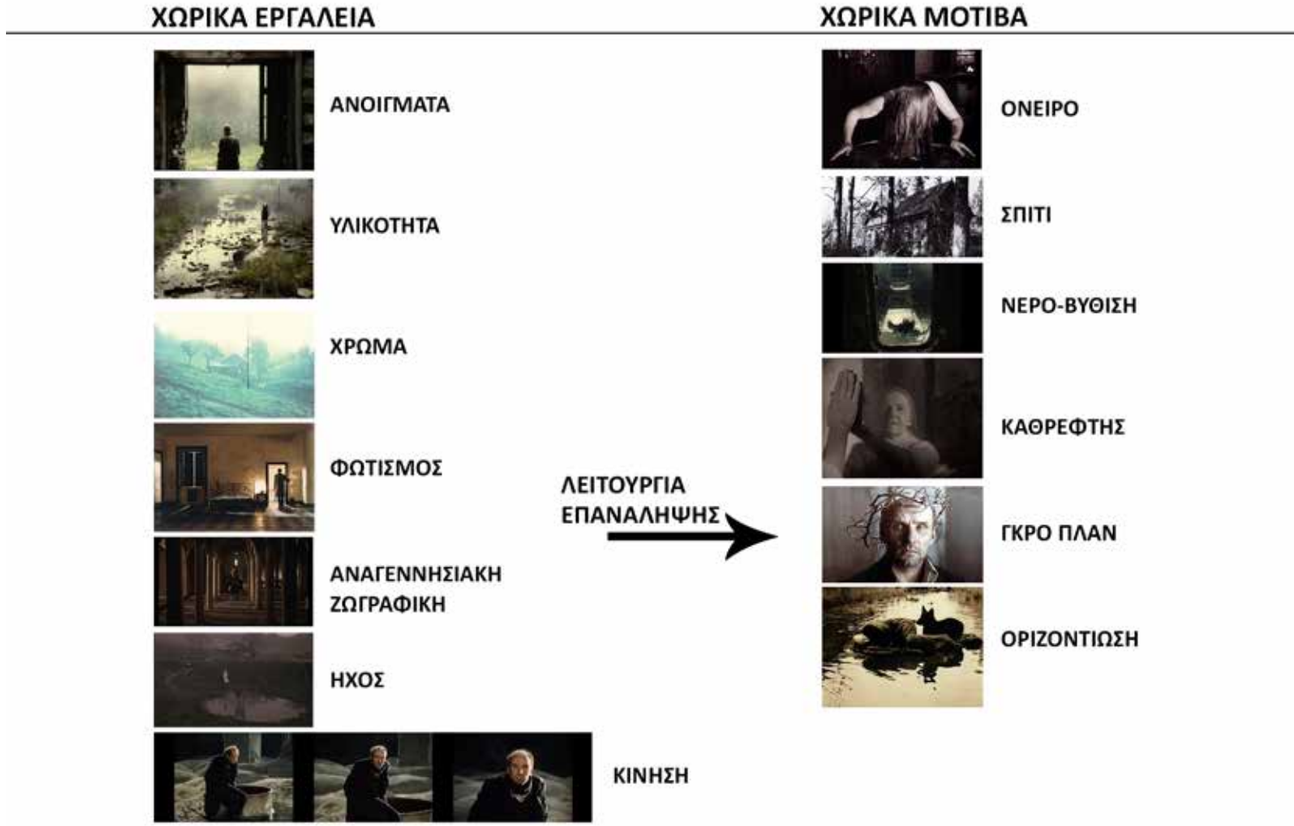
1. Αρχικά εντοπίστηκαν τα *εργαλεία* με τα οποία κατασκευάζεται η *χωρικότητα* στο έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι, τα οποία μέσα από τη λειτουργία της *επανάληψης* συγκροτούν τα λεγόμενα *χωρικά μοτίβα.*

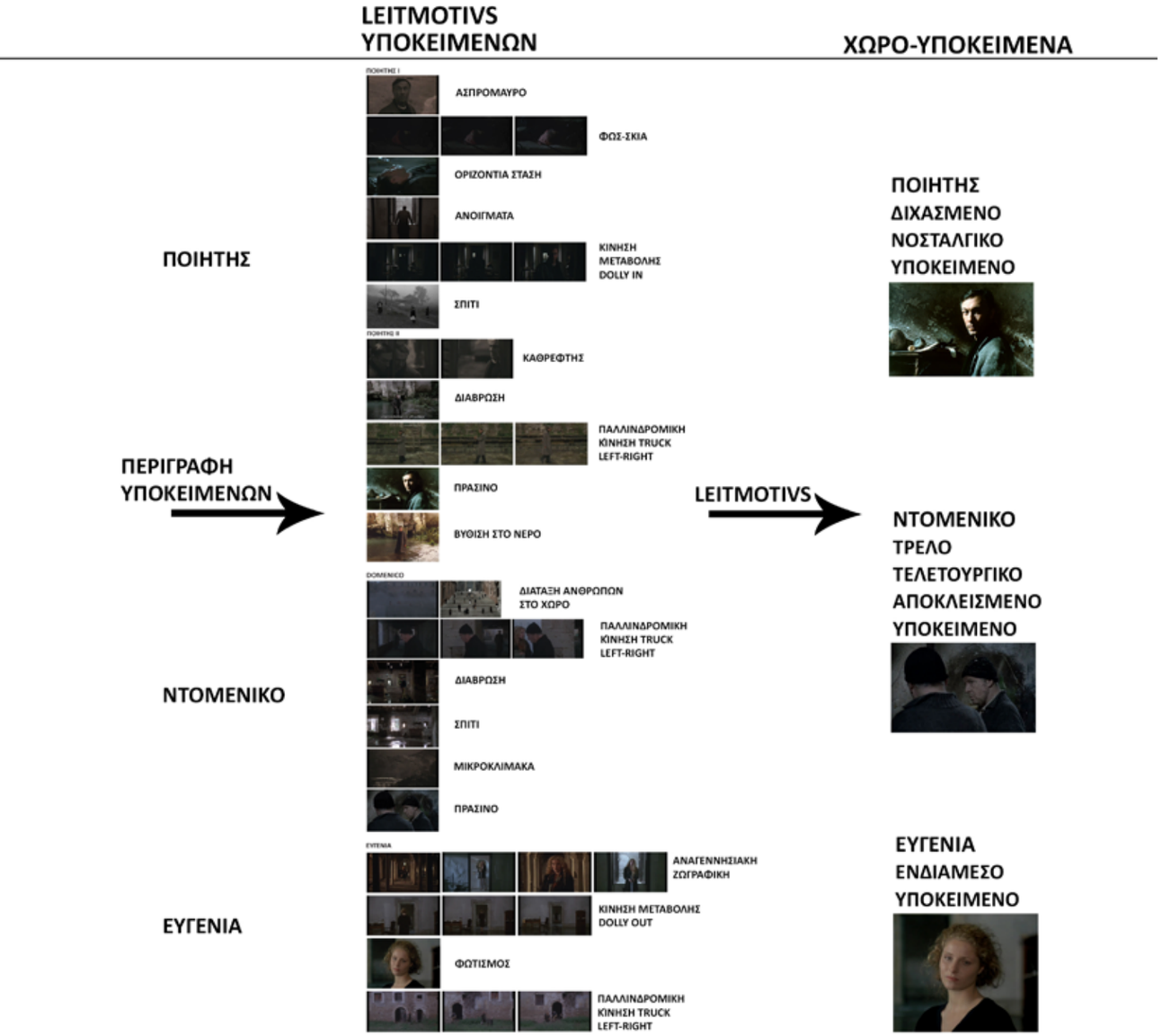
2. Κατόπιν ορίστηκαν τα βασικά *χωρικά μοτίβα* που συνιστούν το έργο του αλλά και τα *μοτίβα σχέσεων των υποκειμένων με το χώρο.*

3. Στη συνέχεια με παράδειγμα το φιλμ *Νοσταλγία*, εντοπίστηκαν τα τρία βασικά *υποκείμενα* υπό μελέτη, τα οποία περιγράφηκαν-συγκροτήθηκαν με βάση τις παραπάνω *χωρικές περιγραφές.*

4. Από το μοναδικό συνδυασμό των χωρικών προσδιορισμών που αφορούν ένα συγκεκριμένο υποκείμενο, συγκροτήθηκαν τα λεγόμενα *χωρικά leitmotivs* που διακρίνουν τα διαφορετικά υποκείμενα.

5. Τέλος συγκροτήθηκε το *Χώρο-υποκείμενο*, ως ένα υποκείμενο που προσδιορίζεται μόνο από τη σχέση του με το χώρο, από τα δικά του *χωρικά leitmotivs.*





10. Συμπεράσματα

Η μελέτη αυτή προσπάθησε να ερευνήσει κατά πόσο ο χώρος και οι παράμετροι που τον συγκροτούν μπορούν να αποτελέσουν εργαλεία περιγραφής ενός υποκειμένου και της σχέσης του με αυτόν. Η έννοια του χώρου στοιχειοθετήθηκε στην παρούσα εργασία μέσα από την τέχνη του κινηματογράφου και αναλύθηκε με βάση το κινηματογραφικό έργο του Ρώσου σκηνοθέτη *Αντρέι Ταρκόφσκι*. Εξαιτίας της ρευστότητας του όρου "χώρος", θεωρήθηκε κρίσιμη η οργάνωση μιας σειράς από *κινηματογραφικά εργαλεία*, με βάση τα οποία μπορούμε να περιγράψουμε το χώρο. Επικεντρώνοντας στους τρόπους με τους οποίους αναπαρίσταται ο χώρος και ο χρόνος μέσα στο έργο του Ταρκόφσκι αναζητήθηκαν οι σχέσεις αυτές μεταξύ χώρου και χαρακτήρα που τους αναδεικνύουν σε μία *ενιαία οντότητα* μέσα στο χρόνο. Με παράδειγμα τη *Νοσταλγία* αλλά αντλώντας παραδείγματα μέσα από τη συνολική του φιλμογραφία, αναζητήθηκαν αρχικά τα *χωρικά μοτίβα* που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης για να εκφράσει τη σχέση του υποκειμένου με το φιλμικό χώρο. Κατόπιν μέσα από την ανάλυση του κάθε υποκειμένου ξεχωριστά, αλλά πάντα σχολιάζοντας και τη μεταξύ τους σχέση συγκροτήθηκαν τα λεγόμενα *χωρικά leitmotivs*, τα καθοδηγητικά δηλαδή εκείνα μοτίβα που διακρίνουν χωρικά το ένα υποκείμενο από τα υπόλοιπα. Δεν υπάρχει αμφιβολία πως κάποια χωρικά μοτίβα μπορεί να αναφέρονται σε παραπάνω από ένα υποκείμενα. Είναι ωστόσο οι συνδυασμοί τους που εν τέλει συγκροτούν τα leitmotivs εκείνα που ξεχωρίζουν τα διακριτά χώρο-υποκείμενα.

Το *Χώρο-υποκείμενο*, ως διακύβευμα τις συγκεκριμένης μελέτης αποτελεί αυτή την ενιαία οντότητα. Αποτελεί ένα υποκείμενο το οποίο αναδύεται, μεταβάλλεται και συγκροτείται με βάση τη σχέση του με το χώρο στον οποίο δρα. Το βασικό υποκείμενο που συγκροτεί αυτή τη σχέση είναι ο ίδιος αρχιτέκτονας- σκηνοθέτης Αντρέι Ταρκόφσκι και θεμελιώδες χώρο-υποκείμενο είναι η ίδια η φιλμική κατασκευή που ουσιαστικά αποτελεί μια κατασκευή χώρου-χρόνου-υποκειμένου. Συγκροτώντας λοιπόν τα εργαλεία περιγραφής και κατόπιν μελετώντας με βάση αυτά μια συγκεκριμένη φιλμική κατασκευή, αποδείχθηκε πως μπορεί κανείς να διακρίνει άρρηκτες σχέσεις μεταξύ φιλμικού υποκειμένου και χώρου και πως αυτές οι σχέσεις αλλάζουν ποιοτικά στο χρόνο μεταβάλλοντας παράλληλα τόσο τον ίδιο το χώρο όσο και το ίδιο το υποκείμενο.

Η μελέτη αυτή δεν επιδιώκει τη μεταφορά των συμπερασμάτων της στην πραγματική ζωή και στη σχέση του χρήστη με τον χώρο τον οποίο αυτός κατοικεί. Αποσκοπεί όμως στην *αναζήτηση νέων τρόπων περιγραφής της ενιαίας αυτής οντότητας , του χώρου-υποκειμένου,* υπό το πρίσμα μίας τέχνης που διανύει δρόμους παράλληλους με την Αρχιτεκτονική. Η προσφορά του σκηνοθέτη-αρχιτέκτονα Αντρέι Ταρκόφσκι στην αναζήτηση της αρχιτεκτονικής να συγκροτήσει νέα εργαλεία και τρόπους περιγραφής του βιωμένου χώρου είναι πως οι φιλμικοί του χώροι, όντας χώροι που έχουν απολέσει τη λειτουργική τους χρησιμότητα αφήνονται να εκφράσουν τη σχέση τους με τα υποκείμενα. *"Οι χώροι του Ταρκόφσκι μπορεί να μην μπορούν να προστατέψουν το ανθρώπινο σώμα αλλά μπορούν να στεγάσουν την ψυχή του"*[67] , αναφέρει ο αρχιτέκτονας Juhani Pallasmaa, γι' αυτό και οι κινηματογραφικές του εικόνες αποτέλεσαν κατάλληλο εργαλείο μελέτης της οργανικής οντότητας χώρου-υποκειμένου μέσα στο χρόνο. Μέσα από το παράδειγμα του κινηματογράφου και τη χρήση του δικού του λεξιλογίου στην παραγωγή του χώρου, αποδείξαμε πως ο χρήστης επηρεάζει και επηρεάζεται από τον χώρο στον οποίο δρά, κινείται, αισθάνεται. Εν τέλει ο χρήστης δεν δρα απλά στο χώρο αλλά γίνεται ο χώρος στον οποίο δρά και αντίστροφα. ***Υποκείμενο και χώρος γίνονται ένα.***

[67] Juhani Pallasmaa, *The architecture of image, existential space in cinema*, Helsinki, Rakennustieto Publishing, 2007, σελ 91

11. ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

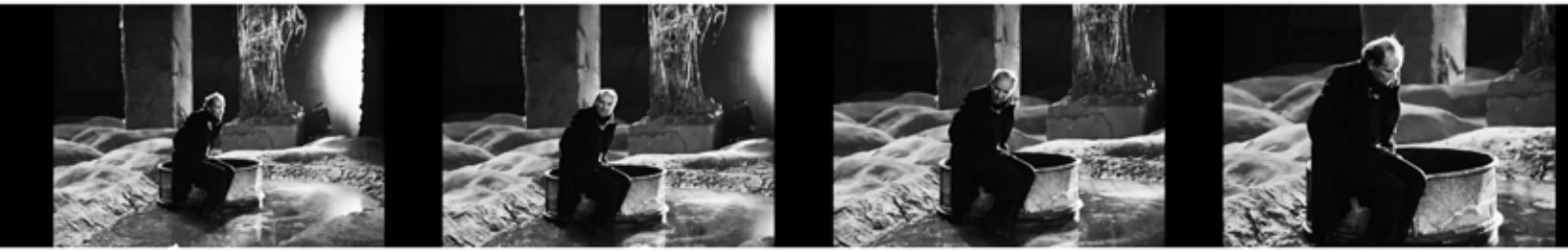
- Αντρέ Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τόμος Α΄*, Αθήνα, Αιγόκερος, 1988
- Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, Αθήνα 1987, εκδ. Νεφέλη
- Antoine de Baecque, *Αντρέι Ταρκόφσκι, μια ξενάγηση στο έργο του*, Αθήνα, Γκοβόστης, 1992
- Γιάννης Ζιώγας, *Ο Ταρκόφσκι στη Χαλκίδα, μετακαλλιτεχνικό κριτικό αφήγημα*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2006
- Γιούρι Λότμαν, *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*, Αθήνα 1982
- Christian Metz, *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος, Το Φαντασιακό Σημαίνον*,Αθήνα, Πλέθρον, 2007
- David Bordwell-Kristin Thomson, *Εισαγωγή στη τέχνη του κινηματογράφου*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006
- Ειρήνη Στάθη, *Χώρος και Χρόνος στον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου* ,Αθήνα, Αιγόκερως, 1999
- Εμμανουήλ-Γεώργιος Βακαλό, *Οπτική Σύνταξη: Λειτουργία και παραγωγή μορφών*, Αθήνα, Νεφέλη, 1988
- Ζαν Κοκτό, *Ο κινηματογράφος της ποίησης*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1986
- Gaston Bachelard, *Η εποπτεία της στιγμής*, Αθήνα, Καστανιώτη, 1997
- Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος Ι, Η Εικόνα-κίνηση*, Αθήνα, Νήσος, 2004
- Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος ΙΙ, Η Χρονοεικόνα*, Αθήνα, Νήσος, 2010
- Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, Αθήνα, Χατζηνικολή, 1982
- Jacques Aumont, *Κινηματογράφος και Σκηνοθεσία*, Αθήνα, Πατάκης, 2009
- Jean Epstein, *Το αδιαίρετο του χώρο-χρόνου* στο *Η νόηση μιας μηχανής*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1986
- Juhani Pallasmaa, *The architecture of image, existential space in cinema*, Helsinki, Rakennustieto Publishing, 2007

- Lewis Jacobs, *Τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου*, Αθήνα, Καθρέφτης, 1999
- Μαρσέλ Μαρτέν, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, Αθήνα, Κάλβος, 1984
- Μισέλ Ντε Σερτώ, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική, η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, Αθήνα, Σμίλη, 2010
- Richard Schechner, *Η θεωρία της επιτέλεσης*, Αθήνα, Τελέθριο, 2011
- Ρολάν Μπάρτ, *Η επικράτεια των σημείων*, Αθήνα, Ράππα, 2001
- Roland Barthes, *Εικόνα, Μουσική, Κείμενο,* Αθήνα, Πλέθρον, 1988
- Σεργκέι Αϊζενστάιν, *Η μορφή του φιλμ*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1985
- Σταύρος Σταυρίδης, *Από την πόλη σκηνή στην πόλη οθόνη,* Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2002
- Στίβεν Χιθ, *Σημειωτική του Κινηματογράφου*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1990
- Χ.Α. Σφαέλος, *Αρχιτεκτονική, η μορφή της σκέψης στο φυσικό χώρο*, Αθήνα, Γνώση, 1991
- Vicky Lebeau, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το παιχνίδι των σκιών*, Αθήνα, Πατάκης, 2013
- Vilem Flusser, *Οι Χειρονομίες*, Αθήνα, University Studio Press, 2007

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Alain Badiou, *Logics of Worlds, Being and Event 2,* New York, Continuum, 2009
- Andrea Truppin, *Sound theory and sound practice*, Νέα Υόρκη, Routledge, 1992
- Eric Rohmer, *L' organisation de l' espace dans le Faust de Murnau*, Παρίσι, Union General d' Editions
- Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, London, Bloomsbury Academic, 2014
- Giorgio Agamben, *'Difference and Repetition: On Guy Debord's Films'* (1995),στο T. Mc Donough, επιμ. , *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, Cambridge: The MIT Press, 2002
- Henri Lefebvre, *Rythmoanalysis, Space Time and Everyday Life*, Continuum, 2014
- Natalia Challis and Horace W. Dewey, *The Blessed Fools of Old Russia*, München, Jahrbücher für Ges chichte Osteuropas 22 , 1974
- Pascal Schoning, *Manifesto of cinematic architecture*, London, AA Publications, 2006
- Robert Bird, *Andrei Tarkovsky: Elements of cinema*, London, Reaktion Books Ltd, 2008
- Slavoj Žižek, *The Thing from Inner Space*, στο Renata Saleci, *Sexuation*, Durham, Duke University Press, 2000
- Vida Johnson and Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Bloomington: Indiana University Press, 1994

ΑΡΘΡΑ, ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

- Branden W. Joseph, T*he Play of Repetition: Andy Warhol's Sleep*
- Donato Totaro, *Gilles Deleuze's Bergsonian Film Project*, Part 2, Offscreen, www.offscreen.com
- Donato Totaro, *Time and the Long Take in The Magnificent Ambersons, Ugetsu and Stalker,* University of Warwick, Department of Film and Television Studies,2001
- Hector Rodriguez, *Gestus,* 2012
  http://concept-script.com/gestus/index.html
  https://vimeo.com/38216103

- Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, Theatre Journal, Vol. 40, No. 4 (Dec., 1988), pp. 519-531
  https://www.amherst.edu/system/files/media/1650/butler_performative_acts.pdf
- Μαρία Υφαντή, *Κινηματογραφικός χώρος και θεατρική σκηνή: ψευδαίσθηση και σύμβαση*, Διπλωματική Εργασία, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2010
- Maha Zeini Al- Saati-David Botaa and Robert Woodbury, *Moving in filmic spaces*, στο T. Fischer, K. De Biswas, J.J. Ham, R. Naka, W.X. Huang, Beyond Codes and Pixels: Proceedings of the 17th Interna tional Conference on Computer-Aided Architectural Design Research in Asia, Hong Kong, CAADRIA, 2012
- Michel Esteve, *Ο χρόνος της ανάμνησης, σημείωμα για την ταινία «Καθρέφτης»*, στο Οδός Πανός, Αφιέρωμα στον Αντρέ Ταρκόφσκι, Απρίλιος 1990, τεύχος 48
- Μισέλ Φουκώ, *Ομιλίες και Γραπτά 1984, Περί αλλοτινών χώρων* (διάλεξη στη λέσχη αρχιτεκτονικών μελετών, 14 Μαρτίου 1967). Architecture, Mouvement, Continuité, τεύχος 5ο, Οκτώβριος 1984στον Αντρέ Ταρκόφσκι, Απρίλιος 1990, τεύχος 48
- Νίκος Σιδέρης, *Η διπλή χωρικότητα*, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, Φεβρουάριος 2006
- Νίκος Σιδέρης, *Σημειώσεις για τη γένεση και εξέλιξη της αναπαράστασης του χώρου*, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, Ιανουάριος 2006
- Νίκος Σιδέρης, *Χωρικότητα και ασυνείδητο*, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, Δεκέμβριος 2005
- Robert O. Efird, *The holy fool in late Tarkovsky*, Journal of religion and film, volume 18, issue 1, article 45
- Ross M Brown, *Space and Time -The Experience of Architecture in Cinematic Works of Andrei Tarkovsky*, Edinburgh, March 23, 2014
  http://alochonaa.com/2014/03/23/space-and-time-the-experience-of-architecture-in-cinematic-works-of-andrei-tarkovsky/